

Gestión colaborativa y co-producción en arquitecturas contemporáneas

Memoriales en el espacio
público de Rosario como
laboratorio (2006-2016)

Alejandra Buzaglo

**Gestión colaborativa
y co-producción en
arquitecturas
contemporáneas**
Memoriales en el espacio
público de Rosario como
laboratorio (2006-2016)

Alejandra Buzaglo

DOCTORADO EN ARQUITECTURA
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Universidad Nacional de Rosario

defensa: 15 de noviembre de 2018
director: Ana María Rigotti
co-director: Sergio Forster
jurado: Paula Peyloubet, Laura Malosetti Costa, Gustavo Carabajal
calificación: 10 SOBRESALIENTE

TESIS DOCTORAL

GESTIÓN COLABORATIVA Y CO-PRODUCCIÓN EN ARQUITECTURAS CONTEMPORÁNEAS.

Memoriales en el espacio público de Rosario como laboratorio (2006- 2016).

TESISTA

Arq. Alejandra Buzaglo

Presentación año 2018

DIRECTORA

Dra. Arq. Ana María Rigotti

CO-DIRECTOR

Dr. Arq. Sergio Forster

GESTIÓN COLABORATIVA Y CO-PRODUCCIÓN EN ARQUITECTURAS CONTEMPORÁNEAS.

Memoriales en el espacio público de Rosario como laboratorio (2006- 2016).

RESUMEN

Esta tesis muestra que las alternativas proyectuales de memoriales en el espacio público referidos a las violaciones a los derechos humanos constituyen un laboratorio privilegiado para la exploración posibilitando interrogar el estado mismo de la Arquitectura. Esto último se constata en la capacidad que han tenido y tienen los procesos proyectuales para estas obras de anticipar y extender temas en la discusión arquitectónica.

A partir de los años ochenta del siglo pasado, en el marco del reconocimiento y la condena internacional a las violaciones a los DD.HH. por parte de los Estados, resurgen las preocupaciones por la memoria como fenómeno cultural extendido en el mundo occidental contemporáneo. En Argentina, la tensión social y política que despierta la voluntad de procesar lo sucedido durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) hace tangible que la memoria es un territorio en disputa por los sentidos no solo del pasado sino también del presente. En ese marco la Arquitectura y el Arte son interpelados para imaginar soportes materiales de la memoria, alternativos a los monumentos tradicionales.

En la deconstrucción de casos paradigmáticos se muestra que resolver la relación forma/contenido, que se tensa particularmente en los memoriales, exige revelar el plano axiológico implícito, usualmente invisibilizado, en las decisiones proyectuales. El horizonte ideológico de las y los autores propicia la aparición de propuestas arquitectónicas novedosas en tanto producciones simbólicas y materiales que requieren la demora colectiva para la construcción de sentidos.

Se exhibe, en la propia exploración en el proyecto de memoriales en Rosario (2006-2016) vinculados a las violaciones a los DD.HH. en nuestro país, cierta sintonía con líneas emergentes activistas que ponen en discusión modos de gestión y producción del proyecto contemporáneo. Nociones como *tectónica de lo disponible*, *palimpsesto simbólico*, *agenda co-construida*, son parte de una *lengua* co-construida para comprender y experimentar *estrategias proyectuales silenciosas* orientadas por enfoques epistémicos — críticos a paradigmas hegemónicos—hacia la *ampliación del campo ético de la Arquitectura*. Se trata de iniciativas que tienden a transformar el proceso de producción proyectual mediante una gestión cooperativa que se dinamiza con la diversidad de saberes que se convocan en acción para transformaciones materiales —la forma *con-formada*— y sociales con vocación emancipatoria.

PALABRAS CLAVE: arquitectura — memoriales — espacio público — derechos humanos — prácticas transgnoseológicas — co-producción — gestión colaborativa — sostenibilidad

ÍNDICE

| | |
|-----|--|
| 9 | AGRADECIMIENTOS. |
| 11 | INTRODUCCIÓN. Haciendo memoria. |
| 27 | PARTE I DECONSTRUCCIÓN: enfoques epistémicos, metodológicos, conceptos y casos. |
| 29 | CAPÍTULO 1 INDISCIPLINAMIENTOS NECESARIOS. Nunca más, activismos y cambio de época como rupturas. |
| 31 | NUNCA MÁS y relaciones posibles con la Arquitectura. <i>De lo indecible a la comunicación pese a todo.</i> |
| 41 | ACTIVISMOS y emergencia de arquitecturas anfibias. Biopolíticas y nuevas prácticas de ocupación del espacio público. |
| 53 | CAMBIO DE ÉPOCA y epistemologías sin fronteras. El memorial como co-construcción situada. |
| 69 | CAPÍTULO 2 MONUMENTO Y EXPLORACIÓN PROYECTUAL La anticipación de algunas propuestas. |
| 73 | DEMORA, DISOLUCIÓN DE LA AUTORÍA Y PAISAJE en Walter Gropius. |
| 86 | LA MATERIA IN-FORMADA en Ludwig Mies van der Rohe. |
| 97 | CAPÍTULO 3 CON-MOVER. Estrategias progresivas de interpelación para una problemática compleja. |
| 99 | SENTIR: de lo puro visual a la ampliación sensorial. El problema de sentir el vacío y la ausencia. |
| 133 | ATRAVESAR: del objeto al paisaje: el <i>land art</i> como estrategia. La memoria in-corporada. |
| 153 | SITUAR: hacia la <i>reconstrucción intercultural</i> de la Arquitectura. El problema del <i>discurso transnacional de la memoria</i> . |
| 165 | CO-CONSTRUIR: de las y los expertos a la participación. Las naturalezas de las memorias y la inscripción colectiva. |
| 177 | MULTIPLICAR: de los procesos de identificación al <i>work in process</i> . Los territorios expandidos de las memorias. |
| 189 | CO-PRODUCIR: de la representación a la asamblea. La memoria en acción. |

| | |
|-----|---|
| 205 | DE LO PERMANENTE Y LO EFÍMERO: actividad mnémica duradera. |
| 215 | PARTE II ELABORACIÓN: nuestro laboratorio. |
| 217 | RECAPITULANDO: hacia la co-construcción de los objetos teóricos. |
| 225 | EL CAMINO DE LA MEMORIA: recuperando saberes olvidados. |
| 237 | CAPÍTULO 4 IRRUPCIÓN MNÉMICA en las instalaciones efímeras. |
| 239 | HACER LENTO: el tiempo como actividad. "Humano", intervención efímera colectiva en el CUR, Rosario (2006). |
| 247 | SUPLEMENTAR SENTIDOS: situar en el palimpsesto simbólico. "Una y otra orilla", intervención efímera colectiva, Rosario, (2007). |
| 253 | TRAMAR MEMORIAS: procesos de identificación y transubjetividad. "Próxima estación... justicia", intervención efímera colectiva, Museo de la Memoria de Rosario/ ex SI/ Tribunales Federales (2011). |
| 261 | PRE-DISPONER: memorias en la materia. "Hedor y Pulcritud". Intervención efímera colectiva en el Museo de la Memoria de Rosario (2012). |
| 267 | EX-TENDER: las redes de las memorias. "Ayotzinapaunaño", intervención efímera colectiva, Rosario (2015). |
| 275 | MOVILIZAR: la arquitectura como forma de resistencia. "R40 Resistencias a 40 años del golpe", Rosario (2016). |
| 287 | CAPÍTULO 5 ÁGORAS DE LAS MEMORIAS en las instalaciones permanentes. |
| 289 | MARCAR: la huella como repositora de otras voces y otras lenguas. "Masacre de Cafferata y Ayolas". Marca colectiva, Rosario (2006-2008). |
| 305 | CO-GESTIONAR: la participación y las redes de saberes en el espacio público apropiado. "Tiempo de hormigas". Memorial en homenaje a las y los detenidos desaparecidos en Rosario (2008-2010). |
| 325 | ENCONTRAR: el <i>habitus</i> como posibilitante. "Te estamos buscando". Espacio/ mural a 35 años de lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo, (2012-2013). |
| 339 | INVENTARIAR lo disponible: hacia la sostenibilidad de las propuestas. "FM La Ludueña. El derecho a la comunicación", Rosario (2011-2014). |
| 355 | HABLAR una lengua común: de lo representativo a lo presentativo. "S.O.S. San Roque Patrimonio Vivo. El derecho al lugar de trabajo digno", Quito (2015). |
| 369 | HACKEAR el espacio político: los derechos como construcción. "Espacio de memoria. Ex CCD Servicio de Informaciones de Rosario", Rosario (2013-2015). |

389 **IN-CONCLUSIONES| HACIA ARQUITECTURAS DEL SUR:** una lengua común para
arquitecturas urgentes.

407 **BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES**

409 **ARQUITECTURA Y ARTE**

416 **MEMORIA Y DD.HH.**

420 **ÉTICA Y SOSTENIBILIDAD**

421 **REFLEXIONES EPISTEMOLÓGICAS**

424 **DOCUMENTOS INÉDITOS**

425 **ANEXO DOCUMENTAL**

AGRADECIMIENTOS.

A Pi, mi cómplice,
a mis hijas, mis maestras.
a las y los hijos de la vida,
a la familia que cuida,
a quienes asumieron la responsabilidad de juzgar a genocidas y confiaron en nuestro saber,
a quienes son parte de *Arquitectura del Sur Colectivo* por la pasión en el trabajo,
a la FAPyD que asumió el compromiso con los DD.HH.,
a la Universidad pública,
a Iván Hernández Larguía que me alentó a seguir en el camino,
a Ami Rigotti que estimuló el desarrollo de esta tesis, a su generosidad y honestidad intelectual,
a Daniela Cattaneo y a Jimena Cutruneo por acompañar,
a Sergio Forster por su preocupación por los procesos proyectuales,
a Horst Hoheisel por el afecto, humor y talento insondables,
a Fernando Traverso, a su simpleza,
a Dora Barrancos y a Zaida Muxi, por nosotras,
a Paula Peyloubet por indisciplinarse y acercar voces necesarias,
al Museo de la Memoria de Rosario, a Rubén Chababo y a Viviana Nardoni por la confianza,
a Martha Díaz, a Lelia Ferrarese y a Ema Lucero por sus tenaces y alegres militancias,
a Martha por el minucioso cuidado de los documentos y su enorme generosidad,
a Norma Vermeulen y Elsa “Chiche” Massa (Madres de la Plaza 25 de Mayo) por la palabra justa en la lucha incansable,
a las y los bosqueros por el trabajo sostenido,
a Iván Fina (Abuelas de Plaza de Mayo Filial Rosario) por confiar en nuestro trabajo colectivo,
a Norma Ríos (APDH) por apoyar,
a Laura Capella por acompañar,
a quienes resisten y nos enseñan la alegría en el Bodegón Cultural Casa de Pocho,
a Rosario con Ayotzinapa por invitarnos a ser parte,
a Carlos Fluxá por abrir su corazón,
a Nadia Schujman por su tenacidad y a Cecilia Vallina por la confianza,
a Juane y Agustina (H.I.J.O.S. Regional Rosario) por la responsabilidad asumida,
a Juan René Maureira por la valentía de recuperar a su abuelo,
a Lililana Felipe, Prudencio Mochi y Cristina Girardo por resignificar el exilio,
a Ariel Jacobovich, a Santiago Cirugeda, a Diego Peris (TXP), a Ana López Ortego (Arquitectura Expandida), a Marilé di Filippo
(Club de Investigaciones Urbanas) por compartir sus exploraciones,
a Al borde que nos juntó con otras “arquitecturas guerrilleras”,
a Federico Actis, Vanina Cánepa, Ricardo Robins, Gabriela González, David A. Rossetto y Marcelo Soboleosky por acompañar,
a Lequi, a Rosalyn, a Nahuel, a Dunia, a Emiliana, a Noelia, a Lucas, a Tomás, a Nicolás, a Manuel, a Analía por la solidaridad,
a quienes nos siguen convidando a ser parte,
a las y los que se sienten convocados a participar de arquitecturas urgentes.

*Escribo, entonces, como un arquitecto que emplea la crítica
y no como un crítico que escoge la arquitectura...*

Robert Venturi, 1966.

*El propio origen de la arquitectura moderna no solo estuvo acompañado,
sino que se apoyó directamente en una reflexión acerca del concepto de monumento.*

Josep Quetglas, 1979.

*Se trata de un verdadero banco de prueba a través del cual la subjetividad de cada uno/a se pone a riesgo,
la propia memoria en primer lugar, y la manera en que se desearía trasmitirla y compartirla;
el uso del espacio público puede ofrecer aperturas hacia nuevas formas posibles...*

Paola Di Cori, 2002.

*Los arquitectos hemos pasado de expresarnos a dar voz
y de decidir a crear el marco en que el acuerdo es posible y fiable.*

Andrés Jaque, 2005.

*Autoetnografía es un género borroso... una respuesta a la llamada...
es crear una escena, contar una historia, tejer intrincadas conexiones entre la vida y el arte...
producir un texto presente... negarse a la categorización...
creer que las palabras son importantes y escribir en dirección al momento en que el sentido
de crear textos autoetnográficos sea cambiar el mundo.*

Stacy Holman Jones, 2005.

INTRODUCCIÓN

Haciendo memoria

Esta tesis se inicia a partir de la experiencia en la que, como parte integrante de un colectivo y desde el año 2006, abordamos la compleja relación entre Arquitectura, memoria y derechos humanos (DD.HH.); más precisamente, a partir del proyecto¹ y la construcción colectiva y transnosedológica de memoriales efímeros y permanentes en el espacio público de Rosario y el Gran Rosario en tanto dispositivos para la co-construcción de las memorias vinculadas a las violaciones a los DD.HH. por parte del Estado en Argentina entre 1976 y 1983.

La reconstrucción meditada y personal de dicha experiencia, transitada colectivamente, se presenta de una manera narrativa “por considerarse que la narración, como texto literario, sostiene la posibilidad de relatar acontecimientos enriquecidos por subjetividades—pasiones, afectos, ironías, etc.— necesarias para dar cuenta de este nuevo abordaje que intenta dar rango epistémico al sentido común” (Peuloubet, Paula, 2014: 75); abordaje que, mostramos en esta tesis, emerge de la inmersión en el proyecto de este tipo de memoriales que necesita convocar los saberes de sobrevivientes, familiares, organismos de DD.HH., organizaciones sociales, entre otros.

En relación al tiempo de la enunciación, que refiere a hechos transitados, verificados y reflexionados, en ciertas ocasiones, se expresa en tiempo presente por motivos ligados a la vigencia que pretendemos otorgar a algunos asuntos que continúan en construcción. En relación al sujeto de la enunciación, si bien los procesos reflexivos para esta tesis son propios, decidimos utilizar la primera persona del plural, no en el sentido mayestático sino, de dar voz, al hablar de acuerdos y coincidencias, al colectivo del que participé y participo actualmente² y, en algunos aspectos clave, a quienes vienen haciéndolo desde diversas construcciones culturales locales e internacionales en sintonía con una red a nivel global³ compartida.

Si bien no está en la centralidad de esta tesis la reflexión sobre la contribución a la construcción de conocimientos desde las perspectivas de géneros y, particularmente, del feminismo (Haraway, Donna: 1991), adscribimos a las preocupaciones por un “uso no sexista del lenguaje” (Lledó, Eulalia: 1992, Bengoechea, Mercedes: 1999, Marcal, Heura y otras: 2011) para evitar la invisibilización de las participantes⁴ en los diversos procesos. Para ello, optamos por la utilización de “recursos de visibilidad” en los artículos (en formas del tipo “las y los vecinos”⁵) cuando sea imposible encontrar alternativas gramaticales de la concreción

1 La utilización de la palabra proyecto (Argan: 1965) para describir nuestra actividad, y a la espera —búsqueda— de una más adecuada, alude aquí al objetivo de proyectar una acción con otras y otros. Es una decisión en la medida en que somos conscientes de que se trata de una definición situada temporal y culturalmente. Las sustituciones y/o alteraciones sufridas por la manera de designar la actividad de las y los arquitectos (componer, diseñar, proyectar) no fueron ni son arbitrarias ya que se inscriben en el registro ontológico. “Hasta avanzada la década del sesenta en nuestro país se habló de composición en lugar de proyecto; diseño fue la palabra que substituyó la actividad en la currícula, y solo tardíamente comenzó a hablarse de manera exclusiva de proyecto. En otras culturas se utilizan otros términos para designar tanto la actividad proyectual como el producto (*plan*, *composition* y *design* en el mundo anglosajón, para el que *projection* significa estrictamente una cuestión de geometría descriptiva; en Italia continúa utilizándose composición)” (Forster: 2011).

2 Co-fundadora en el año 2006 de la propuesta colectiva y experimental Arquitectura del Sur, <https://arquitecturadelsurcolectivo.wordpress.com/quienes-somos/>

3 Por citar algunos con los que hemos compartido espacios de trabajo, *Recetas Urbanas* en <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/> (Consulta: 13/07/2013), *TXP Todo por la praxis* en <http://www.todoporlapraxis.es/> (Consulta: 28/07/2015), *EntreNos Atelier* en <http://www.entrenosatelier.net/> (Consulta: 11/04/2014), *Al Bordo* arquitectos <http://www.albordearq.com/> (Consulta: 4/09/2013), *Arquitectura Expandida* en <http://arquitecturaexpandida.org/> (Consulta: 23/08/2014), *Supersudaca* en <http://supersudaca.org/blog/> (Consulta: 28/07/2013), *PICO colectivo* en <http://www.picolectivo.org.ve> y en <https://www.facebook.com/picolectivo/> (Consulta: 10/07/2015), *Matéricos Periféricos* en <http://www.matericosweb.com/> (Consulta: 25/05/2013).

4 Esta decisión surge del trabajo sostenido con militantes sociales en barrios de Rosario y Victoria y del reclamo de las trabajadoras del “Mercado San Roque” en Quito que exigían dicha visibilización (hasta el año 2015, todos los presidentes y representantes de las asociaciones de trabajadoras y trabajadores del mercado eran varones siendo que el 80% de quienes mantienen la actividad del mercado con su labor cotidiana son mujeres).

5 Consultada respecto de la pertinencia gramatical para el uso no sexista del lenguaje en textos científicos y/o académicos, Dora Barrancos propone “Las y los niños deberían estar a cubierto de lo auténtico...” o “Las y los jóvenes deberían ser informados acerca de las sexualidades...”; “Es común que entre las y los profesores universitarios

genérica de las personas implicadas, evitando el uso del masculino plural, es decir, agotados los “recursos de evitación” (Marcal, Heura y otras, 2011: 9). En todos los casos, para las citas y referencias de autoras lo hacemos con apellido y nombre⁶ con el objetivo de visibilizar a las mujeres involucradas en esta co-construcción. En este registro, procuramos contribuir a dar legitimidad, en el ámbito académico en el que esta tesis se inscribe, a prácticas de lenguaje y escritura habituales en el amplio movimiento de mujeres.

En relación al momento de elaboración de la tesis y, en palabras de Derrida, a la pregunta “¿hay un tiempo de la tesis? E incluso, debería hablarse de una edad de la tesis, o de una edad para la tesis?” (1980 [1997:11]), cabe mencionar que se trata del relato de un episodio iniciático dentro de una trayectoria sostenida del ejercicio proyectual en la docencia, la investigación, la extensión universitaria y la profesión desde el año 1992. Podría leerse entonces como una tesis que es maduración de recorrido y, a la vez, de iniciación por las razones que a continuación anticipamos:

La inesperada convocatoria a colaborar en dos ámbitos de actuación vinculados al proceso histórico en Argentina de reapertura⁷ de las causas por violaciones a los DD.HH. en Argentina. Uno de ellos fue realizar⁸ y testimoniar⁹ acerca de peritajes científicos en sitios y edificios donde funcionaron centros clandestinos de detención (CCD) durante la última dictadura cívico-militar. El otro fue el trabajo con sobrevivientes, familiares, organizaciones gubernamentales, no gubernamentales y organismos de DD.HH. para el proyecto y construcción de memoriales en el espacio público. Ambos revelaron oportunidades de actuación desde la Arquitectura, junto a otros saberes, para reconstruir la “historia reciente”¹⁰ y para explorar modos de gestión y producción de soportes materiales para las memorias, que mostramos en esta tesis, resultan extensibles al proyecto arquitectónico del hábitat en términos generales.

En el transcurso de la investigación fuimos constatando que la autonomía disciplinar es insuficiente para abordar la compleja problemática de la memoria —situada temporal, política y culturalmente— que necesita convocar a otros saberes. Esta evidencia convocó la interrogación sobre supuestos y principios que subyacían, tanto en el ámbito académico como en el profesional, y

estén ausentes las consideraciones de género”.

6 Sugerencia de Zaida Muxi del colectivo “Un día | una arquitecta”, colectivo que viene realizando las “editatonas”, jornadas de edición colaborativa de biografías de mujeres arquitectas en *Wikipedia*, usando como referencia el blog “Un día | Una arquitecta”. Se abordan y trabajan los diversos sesgos y problemas específicos que hacen que la labor de las mujeres sea invisibilizada en uno de los sitios web más visitados de la red. Es recurrente que sus nombres aparezcan en color rojo, lo que indica un enlace vacío, sin información.

7 El contexto es el de la declaración de la inconstitucionalidad, por la Corte Suprema de Justicia de la Nación en el año 2005, de las leyes de impunidad para los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura cívico-militar en Argentina: “Punto Final”, “Obediencia Debida” e “Indulto a Represores”. Esto posibilitó la reapertura de las causas que habían quedado suspendidas por la vigencia de dichas leyes sancionadas en los años 1986, 1987 y entre 1989 y 1990 respectivamente interrumpiendo el proceso judicial iniciado por Memoria, Verdad y Justicia. Para referir al devenir de dicho proceso en Rosario, cabe mencionar que en el año 1983 se realizaron los primeros testimonios en sede judicial dando origen a la causa Fedec y en 1984 la CONADEP Rosario colaboró en el proceso de instrucción hacia la sustanciación del Juicio a las Juntas Militares en 1985.

8 El 26 de diciembre de 2005 irrumpe en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (FAPyD- UNR) personal a cargo del Subcomisario José Ignacio Guyet de la Policía Federal Argentina solicitando “...su valiosa colaboración, con la designación de un Arquitecto, idóneo en casos de derrumbes de construcciones, relevamiento planimétrico y construcción de maquetas, para que brinde asistencia el día de la fecha, en una finca que se supone no se encontraría en buen estado.” (UNR. FAPyD: 2005) La finca era “La Calamita”, ex CCD que funcionara en Granadero Baigorria durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. El 17 de febrero de 2006, en el marco de actuaciones sumariales llevadas y tramitadas para la causa caratulada “BUSTOS, Oscar Ramón s/Denuncia” expediente 575/3 con intervención del Juzgado Federal N° 4 a/c del Dr. Germán Sutter Schneider, el inspector Raúl A. Nazzi solicita la confección de una maqueta de la finca “La Calamita”. Este trabajo fue el inicio de una colaboración científica sostenida con la Justicia Federal en causas por violaciones a los DD.HH. para peritajes, relevamientos, confección de planos y maquetas de ex CCDs.

9 Por pedido de la Fiscalía a cargo del Sr. Fiscal Gonzalo Stara quien escribe esta tesis testimonio en la causa Díaz Bessone, ex Fedec I y II. (declaraciones testimoniales fechas 21/04/2009, en anexo documental TESTIMONIAL y 15/05/2014) y ofrecida como testigo en la Fedec III, causa reiniciada el 5 de abril de 2018 después de tres postergaciones a su comienzo previsto para el año 2017.

10 O historia presente en relación al trágico “corto siglo XX”, con su secuencia de guerras, revoluciones, autoritarismos, genocidios, dictaduras, extendidas por la geografía mundial, y con sus consiguientes transiciones a la democracia, y la recuperación del interés de las generaciones por su propio tiempo. “La coetaneidad entre el hecho narrado y el narrador constituye uno de los elementos más originales recuperados en la moderna historiografía.” (Cuesta, Josefina: 2016).

que se constituían en ciertos obstáculos para nuestra tarea¹¹. En el contexto de la inmersión en la actividad pericial y proyectual, al interior y en el transcurso de la experiencia, fue necesaria la tarea de visibilizar y revelar posicionamientos epistémicos naturalizados y verificar cuestiones tan obvias como hasta qué punto “los paradigmas definen para los investigadores qué es lo están haciendo y qué cae dentro y fuera de una investigación legítima” (Guba, E y Lincoln, Yvonna., 1994 [2002: 120]) y con las implicancias significativas a nivel práctico que conllevan al incidir activamente en la determinación del rumbo de las investigaciones. “Pero pronto este reconocimiento señala hacia a otro tema en extremo relevante aunque tradicionalmente marginado de la epistemología clásica: el tema de los valores.” (Rivera Cusicanqui, Silvia, 2003: 72).

Identificamos la necesidad de realizar una de-construcción paradigmática de nuestras acciones en el desarrollo de la actividad proyectual vinculada a esta problemática límite que nos enfrenta con nuestra propia “fragilidad humana” (Rabinovich, Silvana: 2009) y en el contexto de un *cambio de época* que propició “elaborar paradigmas comprensivos que vuelvan a considerar el carácter poroso de las fronteras entre saber académico y prácticas políticas y sociales, situándose más allá de las oposiciones binarias o de las lógicas antagónicas” (Svampa, Maristella: 2008); esto es, de la emergencia de las y los intelectuales-investigadores “anfíbios”, como denomina Svampa, capaces de vivir en mundos distintos sin perder su naturaleza. Ciertos enfoques epistémicos emergentes fueron hallazgos que nos permiten comprender y poner a prueba modos de gestión y co-producción del proyecto que resultan una posible contribución al saber arquitectónico.

A partir de la experiencia de proyectar espacios para la conmemoración en el intento de contribuir a memorar hechos “indecibles”¹² con la vocación de que *Nunca más* vuelvan a repetirse, —privación ilegítima de la libertad y de la identidad, esclavitud, violaciones, secuestros, torturas, asesinatos, robo de bebés—, mostramos en esta tesis que dicha actividad exige corrimientos de ciertos lugares ostentados por poderes hegemónicos, es decir, requirió de algunos *indisciplinamientos*, “una indisciplina en una fuga evidente de la especialización —un artificio de fabricación de la autoridad.” (Colectivo Indisciplinar: 2012).

Como es sabido, el monumento tradicional se ha vinculado con el poder y las historias oficiales portadoras de explicaciones institucionalizadas. Ha sido la oportunidad, repetidas veces, para tergiversar, minimizar hechos, quitarles transcendencia, incluso, participar de las estrategias “negacionistas” (Lipstadt, Deborah: 1993) características de última etapa de los procesos genocidas. Con el objetivo de eludir aquellos relatos oficiales, que aquietan la compleja actividad mnémica, advertimos que los memoriales pueden ofrecer oportunidades alternativas a los relatos únicos y a sus efectos disciplinadores. Surge entonces la pregunta, ¿qué implicancias puede tener esta necesidad de *indisciplinamientos* para el proyecto arquitectónico?

Relevamos que la Arquitectura y el Arte, a partir de los años ochenta, vienen siendo interpelados para imaginar soportes materiales alternativos a los conocidos monumentos conmemorativos. En el desarrollo de esta tesis argumentamos que esa intervención

11 El primer obstáculo se registró en relación a las técnicas de representación, cuestión que luego extendió la reflexión al problema de la representación en un sentido amplio. En los relevamientos de los ex CCDs para la confección de las maquetas para los juicios, era necesario realizar registros muy diversos (olfativos, táctiles, con los ojos cerrados) para completar materiales abstractos disciplinares insuficientes para dar cuenta de un espacio habitado en situación concentracionaria. Esto se constató cuando se puso en contacto con la maqueta de “La Calamita” a una mujer que había vivido en el lugar después de la dictadura, cuando fuera una fábrica de cloro. El lenguaje abstracto, intradisciplinar, manifestado incluso en la selección del material predominante en la ejecución (PVC espumado y alto impacto blancos con criterios vinculados a la necesidad de conservación, incluso, a su utilización a la intemperie) hizo que la maqueta entorpeciera la posibilidad de la identificación del lugar, que era lo que motivaba su realización. Más aún promovía cierta borradura de elementos relevantes tales como los elementos vegetales que eran clave en el recuerdo de las y los sobrevivientes. Una segunda maqueta indagó en formas de completar esa información hermética e incompleta para quienes no transitan la disciplina. Otra serie de maquetas posteriores se hicieron en otra escala, explorando con otros materiales.

12 En una interpretación de extrema literalidad de la sentencia de Theodor Adorno, cuestión que en esta tesis retomamos para continuar con el despliegue de sus múltiples y posibles significaciones para repensar el proyecto arquitectónico.

exige algo más que imaginar opciones en los campos tradicionales del hacer proyectual —respecto del espacio, las dimensiones técnicas, las dimensiones necesarias, las dimensiones calculables y las dimensiones estéticas del objeto arquitectónico: espacio, estructura, envolvente, materia, escalas— con los protocolos que ambas disciplinas prescriben. Reflexionar respecto de quiénes, a quiénes y qué se memora exige un desplazamiento de la palabra única en boca de las y los expertos, las y los héroes y la historia consagrada hacia la de quienes sus voces han sido silenciadas, a las de las y los vulnerados. Visibilizamos ésto en el transcurso de una experiencia que muestra la necesidad de otros modos de proyectar que convoquen diversos saberes de manera activa y vinculante, a sus representaciones e interpretaciones, cuestiones que repercuten en el plano epistémico de esta investigación.

El enunciado “toda experiencia directa es cualitativa” (Dewey 1934 [1949: 259]) cobra un particular significado en la labor compleja de proyectar este tipo de lugares y espacios en la que las voces y experiencias de sobrevivientes, familiares, organizaciones de DD.HH. y movimientos sociales son necesarias. Las “estrategias de investigación cualitativa” (Vasilichis de Gialdino, Irene: 2006), emergidas en el campo de las ciencias sociales —Antropología, Sociología y Comunicación social, en nuestra investigación—, constituyen aportes clave al momento de pensar tensiones y favorecer una adecuada acción, cuestiones que revelan el plano axiológico de esta investigación. Decimos con Norman Denzin que “la etnografía no es una práctica inocente. Nuestras prácticas de investigación son performativas, pedagógicas y políticas.” (2006 [2013: 212]). El presente trabajo muestra ciertas contribuciones de metodologías cualitativas para co-construir (gestión colaborativa y co-producción) las dimensiones simbólicas y materiales para, lo que en esta tesis damos en llamar, *memoriales sostenibles*¹³.

Las preguntas, ¿quiénes son las y los socialmente habilitados para seleccionar aquellos hechos que deben ser recordados?, ¿quiénes los validan?, ¿cómo se tramitan?, ¿de qué forma y qué lugar ocupa cada quien en el proceso de producción de conocimientos?, son algunas que se sostienen en el recorrido de la tesis y posibilitan identificar expectativas en el plano axiológico usualmente invisibilizado en la investigación, cuestión que se priorizó “al intento de definir reglas y normas que proveyeran garantías y validaciones pretendidamente asépticas”. (Peyloubet, Paula y Cejas, Noelia, 2015: 2).

Reconocemos que la memoria no es patrimonio de ningún sector de la sociedad de modo excluyente, que hay diversas necesidades y modos para la conmemoración y que los aportes más significativos son los que emergen en esa diversidad. No obstante, es honesto aclarar que partimos de considerar el hecho que en Argentina, el Estado que clandestinizó su accionar represivo contra la ciudadanía a la que debió garantizar sus derechos, tiene responsabilidades que asumir en tanto Estado terrorista¹⁴ que perpetró el “crimen internacional de genocidio.” (Durruty, Gabriela, 2015: 166).

Cabe anticipar dos cuestiones. Por un lado, que a lo largo de la tesis hacemos referencia a saber y no a disciplina arquitectónica. Compartimos con Josep María Montaner que “al aceptar la complejidad contemporánea es necesario rechazar conceptos

¹³ La aproximación a la noción de sostenibilidad de las arquitecturas que proponemos en esta tesis, se desarrolla a partir de la co-construcción de los términos *memoria sostenible*.

¹⁴ Las sentencias de los juicios por genocidio en nuestro país son prueba irrefutable de lo acontecido. La embestida contra las políticas de “Memoria, Verdad y Justicia” de quienes realizan un renovado reclamo de una “memoria completa” —en organizaciones, desde el año 1984, con vaivenes, disoluciones y permanencias: Familiares y Amigos de los Muertos por la Subversión (FAMUS); Asociación Unidad Argentina (AUNAR); Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas (CELTW); Asociación de Familiares y Amigos de Presos Políticos de la Argentina (AFyAPPA); Abogados por la Justicia y la Concordia; Asociación de Familiares y Amigos de Víctimas del Terrorismo en la Argentina (AFAVITA) — no tiene lugar en nuestro trabajo fundado en lo que se ha puesto en valor a nivel internacional respecto a la legitimidad de los procesos judiciales en Argentina y la imposibilidad de equiparar el Terrorismo de Estado a grupos que optaron por la lucha armada, prácticamente diezmados al asumir la Junta Militar el 24 de marzo de 1976. El Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) advirtió en su último informe anual sobre una “avanzada contra las políticas de Memoria, Verdad y Justicia identificando algunos ejes: “instalar el paradigma de ‘la reconciliación’ como alternativa superadora de los juicios; estigmatización del proceso de justicia como ejercicio de venganza y secuela de una lógica de enfrentamiento; convertir a los condenados, procesados e imputados en víctimas; relativizar al terrorismo de Estado e instalar una agenda de “verdad completa” (CELS: 2016).

anacrónicos que proceden de una cultura simplista, cerrada, estática y obsoleta, tales como disciplina, identidad y autonomía” (2014: 15) y, como expresa Josep Quetglas, la necesidad de reconocer “siglos de disciplina —en el único sentido que tiene el término: terrorista, doloroso y carcelario.” (2001: 29). La invitación de Montaner a aceptar la complejidad exige, como señalara la propuesta de Edgar Morin, “pensar complejamente como metodología de acción cotidiana” (Pakman, 1990: 14). Esta exigencia autoimpuesta en la investigación se vincula a desnaturalizar lo dado por conocido en el desafío de trabajar con los múltiples saberes involucrados: saberes populares de los movimientos sociales, de los organismos de DD.HH. y de las disciplinas que deciden indisciplinarse para esta tarea. Comprobamos la necesidad de desplegar estrategias proyectuales que posibiliten la “interacción cognitiva” para lo cual, hallamos en las metodologías críticas en ciencias sociales, los métodos cualitativos y su alineamiento con el “paradigma interpretativo” (Vasilichis, 2006: 50), aportes clave tendientes a “inteligibilidades recíprocas”.

Referimos a nuestra labor como el proyecto de memoriales y no de monumentos adscribiendo a parte de la crítica a las implicancias que a los efectos de memorar ha acarreado la lógica monumental. En el registro de lo ontológico, subrayamos que la noción de memorial remite a espacio o lugar para la memoria en oposición a la condición objetual implícita en la noción de monumento. Graciela Silvestri, en un artículo que hoy podría considerarse un clásico para el abordaje del problema de los homenajes a las y los detenidos desaparecidos desde las perspectivas espaciales del Arte y la Arquitectura—particularmente en el caso del Parque de la Memoria en Buenos Aires—, distingue entre memorial y monumento. “El memorial se interpreta como un espacio limitado que se autoexcluye de la vida cotidiana en función de la reflexión, y así, abrazando con su sentido las diversas construcciones, promete evitar el acartonamiento oficial que supone la idea del monumento.” (Silvestri: 2000, 18). Cabe mencionar que interpretamos la noción de “espacio limitado que se autoexcluye de la vida cotidiana” como oportunidad de demora necesaria para la co-construcción simbólica, no como voluntad de alejar los procesos memoriales de la vida cotidiana, cuestión que consideramos que sucede en el Parque de la Memoria de Buenos Aires¹⁵. Vinculamos dicha reflexión a la *demora*, tópico clave que recorre toda la tesis para la co-construcción de sentidos, cuestión que requiere la retención temporal en los procesos proyectuales. “Pero el tiempo no es mera duración; solo si ocurre algo pasa efectivamente el tiempo.” (Sztulwark y Lewkowicz, 2003: 45). En nuestra investigación procuramos revelar el impacto de las actividades durante las demoras colectivas en el proyecto, la construcción y el habitar de los memoriales en el espacio público.

Si bien en esta tesis abordamos la experiencia extrema, sensible y compleja, de proyectar y construir este tipo de memoriales, procuramos una contribución al desarrollo de estrategias proyectuales más genéricas orientadas por enfoques epistémicos críticos de los “paradigmas que hegemonizan las investigaciones” (Guba, E y Lincoln, Yvonna 1994 [2002: 133]) donde el activismo es un concepto clave. Se trata de iniciativas novedosas en tanto tienden a transformar el proceso de producción proyectual mediante una gestión cooperativa que se dinamiza con la diversidad de saberes que se convocan en acción para transformaciones materiales —la *forma con-formada*— y sociales con vocación “emancipatoria”¹⁶.

En esta tesis mostramos que esa misma necesidad de *indisciplinamientos* que verificamos para la actividad proyectual en torno a memoriales vinculados a violaciones a los DD.HH., se puede extender a otros programas donde aparezcan en tensión otro tipo de derechos vulnerados o en situación de déficit: derecho al espacio público, derecho a la ciudad, al trabajo, a la comunicación,

¹⁵ Estas consideraciones se desarrollan en el Capítulo 3, “Situar”.

¹⁶ En el sentido que expresa Santos, Boaventura de Sousa en *Conocer desde el sur. Para una cultura política emancipatoria*. (Perú: Facultad de Ciencias Sociales, 2006).

es decir, el derecho al hábitat digno en términos generales. Es precisamente en relación a estos temas o problemas donde mostramos la operatividad dinamizada en experiencias de trabajo vinculadas a la vulneración límite de derechos propia de los procesos genocidas, cuestión que emparenta nuestras búsquedas con los modos de gestión y co-producción de los colectivos antes mencionados¹⁷, como fenómeno emergente en la arquitectura contemporánea.

Por todo lo anterior, esta tesis es el resultado del impulso de compartir la experiencia del renovado “asombro”¹⁸ (Carpio, 1974: 8) que consiste en volver a verificar, a través de las modestas exploraciones¹⁹ realizadas, que el proyecto puede constituirse, no solo en una herramienta de conocimiento en Arquitectura (Sarquis: 2003, 2008; Correal Pachón: 2007; Foqué: 2010; Verde Zein, Ruth: 2010, 2012; Fernández: 2011, entre otras y otros), sino que los procesos proyectuales pueden instituirse en ámbitos privilegiados de reflexión epistemológica (Vasilichis de Gialdino, Irene: 2009) en el diálogo con otros saberes para innovaciones en arquitecturas de vocación emancipatoria, cuestión que posibilita interrogar el estado de nuestro saber.

En la preocupación por intentar una posible contribución teórica a un hacer proyectual basado en la convicción de que es necesario revalorizar las intervenciones concretas en la sociedad en tanto prácticas colaborativas, a lo largo de la tesis se irá revelando, de qué modo los proyectos pueden ser el resultado de procesos complejos de “rastreo de asociaciones” [Latour 2005 (2008: 13)], de posicionamientos “éticos y políticos compartidos” (Achilli, 2011:6), de puesta en valor de “saberes disponibles invisibilizados” (Santos, 2010: 22) y del esfuerzo metodológico por las “inteligibilidades recíprocas” (Santos, 2010: 57), de escuchar otras voces e intentar hablar otras lenguas en pos a una “co-construcción interactoral del conocimiento.” (Peyloubet, 2012: 23).

A través de la revisión del universo arquitectónico y artístico, de la inmersión en el horizonte ideológico y de los posicionamientos axiológicos, conceptuales y teóricos de las y los autores (deconstrucción), en simultáneo a nuestro *obra*²⁰ sostenido (elaboración), abordamos la problemática específica de los soportes mnémicos vinculados al terrorismo de Estado y a las violaciones a los DD.HH. . Demostramos la hipótesis de trabajo²¹ —entendida como supuesto o pregunta inicial de investigación— que las alternativas activadas por los desafíos que proponen los proyectos de estos memoriales en el espacio público se constituyen en un laboratorio privilegiado para la exploración proyectual posibilitando interrogar el estado mismo de la Arquitectura como saber. Esto último lo constatamos en la capacidad que han tenido y tienen estas obras de anticipar temas en la discusión arquitectónica. Es a través de este doble abordaje (deconstrucción y elaboración) que, a la vez, interrogamos enfoques epistémicos naturalizados y sus implicancias en el saber arquitectónico contemporáneo en relación a modos de gestión y producción proyectuales.

En el desarrollo de la tesis evidenciamos otras presunciones que fueron otorgando espesor a la hipótesis de trabajo inicial poniéndolas a prueba en proyectos y construcciones efímeras y permanentes en el espacio público de Rosario y el Gran Rosario.

17 Ver cita N° 3.

18 La elección de las palabras asombro está en sintonía con lo que se postula como el primer origen de la filosofía o el problema del fundamento, aquello que origina la pregunta por lo que ocasiona el asombro y que impulsa a la búsqueda del conocimiento, desde Platón en Teétetos 155d, “Este estado de asombro es particularmente el del filósofo, porque es el principio de la filosofía” y Aristóteles en Metafísica libro primero A 2 982b 12s, “Lo que en un principio movió a los hombres a hacer las primeras indagaciones filosóficas fue, como lo es hoy, el asombro”.

19 “Una Exploración Proyectual implicaría realizar un proyecto en un contexto determinado conocido [...] ¿Tiene que ser “buena arquitectura” según los cánones establecidos? Diríamos que no, pero hay ciertos principios que los autores citados la expresan de nuevas maneras y nos conmueven y emocionan.” (Sarquis, 2012).

20 A lo largo de esta tesis se exhibe el sentido de la elección de la palabra “obrar” para dar cuenta del proceso de nuestra actividad proyectual. Se trata de un abordaje para la producción de conocimientos que convoca a la demora en el trabajo artesanal, material, manual con otras personas, para la co-construcción simbólica y material de forma arquitectónica, con mayor atención a los procesos que a los productos (obra).

21 “Hablar de hipótesis de trabajo implica, metodológicamente, no pretender una falsación o una verificación empírica, sino una instancia en que se transparentan las intuiciones —fundadas en la relación teórica práctica— que van guiando la investigación.” (Cejas, Noelia: 2015).

En un comienzo, en lo que se desprendería de la ética del *Nunca Más*—abordada en el Capítulo 1 de esta tesis, “Indisciplinamientos necesarios. Nunca más, activismos y cambio de época como rupturas”—, y en consonancia con estrategias iniciales de los organismos de DD.HH. en Argentina que homologaron lo ocurrido en nuestro país a la experiencia del genocidio perpetrado por Hitler, nuestras primeras referencias fueron las fecundas propuestas de las y los artistas y arquitectos alemanes. En el año 2006 realizamos como colectivo de acción, la primera intervención efímera surgida en el contexto de un *workshop*²² en el que participó el artista polaco-alemán Horst Hoheisel del que se derivó cierto imperativo que en el proyecto de memoriales deberían dialogar necesariamente Arte y Arquitectura. Por la densidad simbólica y afectiva que condensan estos dispositivos, se puso en tensión de modo tangible la compleja relación forma/contenido presente en ambas tradiciones. La atención a esta relación, por momentos, desdeñada o relegada de la centralidad de los debates disciplinares y el relevamiento de la posible primacía de uno de los elementos del binomio sobre el otro, son actividades que posibilitaron destilar estrategias que han venido marcando posiciones, modos de gestión y producción en ambos campos. Los memoriales, en tanto producciones simbólicas privilegiadas, requieren particularmente de la demora para la construcción de sentidos. Mostramos el impacto de esa demora en las obras en la tarea de dilucidar cómo y quiénes intervienen en la ponderación, construcción y definición de la “forma y el contenido”²³ de un memorial, cuestiones que han contribuido a interrogar nuestro saber en términos ontológicos.

A partir del relevamiento del fundamento racial del genocidio en Alemania, excusa pseudo-científica para avanzar con toda su potencia, surgió la necesidad de identificar lo que llamamos la *naturaleza de las memorias*, es decir, revelar las diferentes motivaciones que han promovido los exterminios. Esta tarea fue clave para deconstruir el sentido universal del *Nunca Más*, posibles rupturas y continuidades. Pilar Calveiro reconoce que en Alemania, el exterminio encontró en la biologización del Otro el amparo y la facilitación de su política genocida. El registro de “las características principales de una especie matriz general para la construcción del Otro, en términos genéricos, que se ha configurado de maneras específicas, según las sociedades y los momentos históricos en los que se ha recurrido a este ‘formato’ para la eliminación de un grupo social” (Calveiro, Pilar: 2015) es una actividad central en esta tesis para intentar pensar y co-construir una memoria propia. En Argentina, la dimensión política y las luchas por su sentido requieren otras búsquedas para el proyecto de estos dispositivos que, si bien toman de la experiencia alemana algunas estrategias, exigen atender a sus particularidades.

En las nuevas intenciones de quienes nos solicitan espacios de memoria, se constata que “las políticas de la memoria no son lineales, tienen, la experiencia histórica lo dice, idas y vueltas.” (Sileoni: 2007) . No solo no se quiere olvidar que en Argentina se han violado DD.HH. secuestrando, torturando, matando y sustrayendo identidades. Se quiere recordar a esos seres humanos vulnerados que además, habían resistido y luchado contra las políticas implementadas por el Estado Terrorista de diversos modos, cuestiones que motivaron su desaparición bajo el gran paraguas de “los subversivos” configurando de manera específica el “enemigo a eliminar” (Calveiro, Pilar: 2015). Precisamente, en sintonía con la consolidación de los procesos judiciales en Argentina y con la necesidad de avanzar en la recuperación de la actividad política y social como parte fundamental de las biografías de las personas desaparecidas en Argentina, se visibiliza que la experiencia alemana no es suficiente para pensar y obrar en relación a las tensiones propias.

22 Que da origen a “Humano”, desarrollada en la Parte II de esta tesis.

23 También tematizado como narrativa, concepto, propósito, texto, incluso en términos de “programa” según en qué marco teórico se instale la cuestión. Susana Torre refiere a “sitio, propósito y representación”, Thomas Kellein “lugar, concepto y forma”, María Angélica Melendi hace uso de la noción de “narrativas” para atender a la dimensión del propósito o el concepto en tanto la búsqueda de estrategias para testimoniar. Luis Camnitzer reflexiona la (dicotómica ¿?) relación “forma y contenido”.

Procuramos mostrar que los memoriales en nuestros territorios pueden sostenerse²⁴ a partir de complejos procesos participativos, transubjetivos y transgeneracionales hacia proyectos colectivos para lo que damos en llamar una *memoria sostenible*. Las primeras indagaciones se originan en ciertas preocupaciones de organismos de DD.HH. y organizaciones gubernamentales por la vandalización de placas y señalizaciones vinculadas a la memoria de militantes populares y víctimas del terrorismo de Estado (Buzaglo, Alejandra, 2009: 56). La gestión de la participación en los proyectos es una primera aproximación para atender a estos asuntos. En el transcurso de las exploraciones se fueron co-construyendo procesos más complejos que exigieron reflexiones epistémicas para facilitar la emergencia de herramientas diversas (dispositivos visuales y experienciales) para convocar la participación necesaria de las personas involucradas en el tema y la construcción de sus sentidos.

Esta tesis prueba que las exploraciones proyectuales, en relación a la interrogación y redefinición de los bienes disponibles, contribuyen a la *ampliación del campo ético* en la Arquitectura. Esto posibilitó desplegar, además, una *lengua común* en torno a lo que denominamos *tectónica de lo disponible* que propone un modo de operar en el proyecto a partir de los materiales que emergen de la realización de inventarios exhaustivos y colectivos de bienes que exceden la dimensión matérica de la Arquitectura, extendiéndolos a lo ambiental, social, cultural y político. Se trata de los registros “del medio ambiente, de las relaciones sociales y de la subjetividad humana” (Guattari 1989 [1996: 8]), una cuestión que pone nuestra indagación proyectual también en sintonía con ciertas búsquedas de “arquitecturas colectivas españolas” que “tienen un nuevo vocabulario, se basan en la experiencia como punto de partida, defienden y practican la participación en un proyecto de construcción social, trabajan en red, tienen a la ecología como referente y al activismo social como uno de sus objetivos.” (Montaner: 2013).

El objetivo principal de esta tesis fue producir un conocimiento específico sobre los modos de gestión y producción del proyecto de memoriales en torno a las violaciones a los DD.HH. perpetradas por el Estado en Argentina (2006-2016), conocimiento que se extendió al proyecto del hábitat en general, adquiriendo pertenencia multidisciplinar. Este objetivo principal se alcanzó a partir de tres actividades específicas simultáneas,

- La deconstrucción de memoriales paradigmáticos, revelando el horizonte ideológico y axiológico de las y los autores que emerge de las demoras en el proceso proyectual, los conceptos y nociones teóricas subyacentes, con un enfoque particular en las estrategias de interpelación y producción de transubjetividad en el proceso memorial.
- La destilación de los intercambios productivos (simbólicos, estratégicos, metodológicos, conceptuales) que pueden subrayarse o revelarse en parte del universo de abordajes arquitectónicos y artísticos en relación a los modos de gestión y producción del proyecto de memoriales.
- El desarrollo de exploraciones proyectuales colectivas en el espacio público de la ciudad de Rosario y el Gran Rosario, a partir de la gestión colaborativa y la co-producción en el trabajo transgnoseológico.

Esta tesis despliega, desde los problemas y las condiciones de la práctica proyectual, un instrumental que es a la vez propio,

24 En la actualidad, la vandalización de memoriales se inscribe en otro contexto político que exhibe una renovada disputa por el sentido de las memorias, otro *cambio de época* que exige la actualización de estrategias ya que “ese co-partícipe al que el activismo siempre ha apelado constitutivamente aparece más borroso”—revelamos en el reciente encuentro de ArteUrgente! (Longoni, Ana: 2017). Vale señalarlo ya que el avance del consenso represivo, punitivista, de cierto sentido común “de derecha” y con tono moral parece ser un dato de época y se reconoce como síntoma en experiencias recientes propias y compartidas.

transgnoseológico y cooperativo, contribuyendo al fortalecimiento de un vínculo entre prácticas proyectuales y teorías del proyecto de vocación emancipatoria.

El trabajo para esta tesis consiste en una actividad en la que se superponen roles y prácticas: la de testigo implicada, la de artesana aprendiendo del y en el hacer en los territorios con otras personas y la de agente de laboratorio en un doble proceso: *deconstrucción* y *elaboración*, asuntos que no estuvieron escindidos en el transcurso de la experiencia. Concientes de “las falsas líneas divisorias que la historia ha trazado entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario” (Sennett 2008 [2009: 23]), sin embargo a los fines expositivos y como un modo de organizar el relato de la exploración proyectual, decidimos para la estructuración de la tesis presentarla en dos partes.

Asumimos el desafío de la difícil tarea crítica que Robert Venturi identifica como de capital importancia en “la propia obra de creación”. Él recurre a T. S. Eliot que plantea que, “probablemente es la parte más amplia de la labor de criba, combinación, construcción, erosión, corrección y prueba, (...) Incluso sostengo que la crítica empleada por un hábil y diestro escritor en su propia obra es el tipo de crítica más vital y de mayor nivel...” (Venturi 1966 [1974, 19]). En torno a las instancias “críticas y creativas” que reconoce Eliot, identificamos los dos tipos de procesos ya mencionados en los que se despliegan los abordajes y métodos: *deconstrucción* y *elaboración* que se presentan en la Parte I y Parte II respectivamente. Se trata, por un lado, de la deconstrucción de antecedentes clave, metodologías y marcos teóricos y, por otro, de la elaboración de alternativas proyectuales y la co-construcción de memoriales en el espacio público, en tanto laboratorio privilegiado para la definición de nociones y enfoques epistémicos compartidos: una compleja urdimbre en la se entreen ambas experiencias.

En cierto modo asimilable a los enfoques de las investigaciones y escrituras de la autoetnografía, describimos y reflexionamos la vivencia personal y colectiva con el fin de aportar conocimientos desde la experiencia de la exploración proyectual. “Esta aproximación desafía las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros, a la vez que considera a la investigación como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente [...]. Así, como método, la autoetnografía es, a la vez, proceso y producto.” (Ellis, Carolyn y otros 2010 [2015: 249]). Compartimos la perspectiva narrativa que reconoce Leonor Arfuch en la creciente presencia de los relatos de vida y experiencias en las ciencias sociales que se dirige a,

...formar parte de esa revalorización de la subjetividad, la memoria, las identidades (individuales, grupales, colectivas), de esa búsqueda experiencial y testimonial [...] que, de manera más o menos consciente para sus protagonistas en el espacio dialógico, no hace sino poner en escena el carácter narrativo, construido, de toda experiencia. (Arfuch, Leonor, 2010: 190).

Es por ello que para el abordaje de los casos, en ciertas ocasiones nos acercamos al “relato de la vivencia”, a “la construcción de un relato desde donde se cuenta el significado de las cosas que (nos) pasan, la significación, en definitiva, que el sujeto le da a aquello que, directa o indirectamente, ha experimentado.” (Mendiola, 2010: 121). En esta tarea, en la que nuestra escritura es acompañada de diversas voces que otorgan legitimidad a las argumentaciones, el discurso de las imágenes²⁵ es imprescindible y necesario para la construcción del relato: dialoga, complementa, suplementa, contrapone, yuxtapone, muestra, abre.

²⁵ La mayoría de las fotografías fueron tomadas por quien escribe esta tesis. Su señalamiento no se inscribe en una preocupación por la autoría sino por la reflexión sobre la dimensiones vivenciales y perceptuales inherentes al abordaje metodológico.

La **Parte I** de la tesis es un estado de la cuestión meditado y presentado como relato. Da cuenta de descubrimientos en diferentes instancias de trabajo: primero en el embelesamiento, tanto de conceptos y aproximaciones a la problemática, como respecto de las obras emergentes de complejos procesos mnémicos, de sus abordajes conceptuales y metodológicos; luego momentos de detención o sorpresa, de identificación de controversias latentes en aquello que al principio parecía aplicable directamente a nuestro campo; finalmente de hallazgo de fisuras, de discusión y reconstrucción. Todas ellas dieron otros impulsos hacia la deconstrucción de los enfoques epistémicos subyacentes a ciertos haceres y quehaceres de las arquitecturas.

En la **Parte I, Deconstrucción: enfoques epistémicos, metodológicos, conceptos y casos**, el **capítulo 1, Indisciplinamientos necesarios. Nunca Más, activismos y cambio de época como rupturas**, revelamos ciertos aspectos que emergen en las tres instancias propuestas como rupturas y que se constituyen en núcleos problemáticos clave para el proyecto de memoriales. Detectamos indicios que convocan *indisciplinamientos* para las acciones proyectuales en curso. En el *Nunca Más*, el *activismo* y el *cambio de época* se inscriben emergentes de las nuevas prácticas en el espacio público y de los enfoques epistémicos que facilitan los procesos proyectuales colectivos.

Desarrollamos los enfoques, también, con el trabajo sobre casos dentro del panorama local e internacional del Arte y la Arquitectura a partir de un abordaje autoetnográfico²⁶ y con una doble estrategia: el rastreo intensivo de asuntos clave o recurrentes en la problemática específica y la atención flotante propia de la inmersión simultánea en la actividad proyectual. De este modo, se revelan metodologías de trabajo asociadas a sus lógicas proyectuales y, a la vez, se co-construyen las propias.

En el **capítulo 2, monumento y exploración proyectual**, nos sumergimos en los procesos proyectuales para dos monumentos de arquitectos paradigmáticos del movimiento moderno, ambos directores de la Bauhaus, Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe—primero y último—, mostrando los temas en las exploraciones proyectuales en torno al *Monumento en memoria de las víctimas del golpe de estado de Kapp* en Weimar y al *Monumento a Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht* en Berlín, que hacen de estos monumentos, laboratorios anticipadores de sus arquitecturas y reflexiones más osadas.

En torno a la sorpresa, al asombro que generan los hallazgos en esa labor “crítica y creativa” es que en el transcurso de la investigación, recobran un inusitado interés para la tesis las afirmaciones de Adolf Loos cuando dice que solo hay dos temas en arquitectura: tumba y monumento (1951). Revelamos que es por las dimensiones simbólicas y afectivas que convocan los procesos memoriales, que el proyecto de los monumentos necesita de la *demora*, un hacer lento y en “demasía”, que propicia que se tense particularmente la compleja relación forma/contenido presentes en el Arte y en la Arquitectura. En los proyectos de memoriales se hace tangible el *plus de sentido*, donde “...ese exceso es más que un recurso. Es, paradójicamente, una condición imprescindible; es esa dimensión que hace que haya Arquitectura.” (Sztulwark y otro, 2002: 47).

Señalamos el plano axiológico implícito en las decisiones proyectuales, mostrando que es el horizonte ideológico de los autores el que dinamiza sus modos de gestión y de producción simbólicas y materiales, propiciando la aparición de las propuestas arquitectónicas novedosas.

26

Favorecido por la oportunidad de recorrer con tiempo las obras.

En el **capítulo 3, con-mover**, el descubrimiento de tópicos centrales a la investigación se concentra en las diversas estrategias proyectuales de interpelación, en el intento de convocar e involucrar en los procesos memoriales, a quienes participan del espacio público. La identificación de la preocupación por acercar a sectores más amplios de la sociedad surge del trabajo, simultáneo a la actividad proyectual, de deconstrucción de conceptos, de obras y de los modos de gestionarlas, producirlas y habitarlas que proponen.

Reconocemos en los casos seleccionados una suerte de gradación o intensificación en las estrategias para *con-mover* e involucrar a diversas personas en los procesos memoriales que inscriben los dispositivos mnémicos —en consonancia con los núcleos problemáticos revelados en las tres rupturas identificadas: *Nunca más*, *activismos* y *cambio de época*. Esta gradación muestra el pasaje desde la necesidad de un demora personal, individual de las y los artistas para la definición de las dimensiones simbólicas y materiales de las obras, hacia la necesidad de una demora colectiva para la co-construcción de sentidos que emergen de la definición de ambas dimensiones.

Elegimos designar las exploraciones a través de verbos. Primero, la interpelación a las y los espectadores a través de las sensaciones provocadas por la puesta en acción de los sentidos más allá de la vista (Sentir). Luego a la invitación a experimentar con el cuerpo la obra, transitándola (Atravesar). La suplementación de sentidos que otorgan los sitios en tanto palimpsestos simbólicos (Situar), ser parte necesaria del proceso de producción (Co-construir), expandir y extender los dispositivos mnémicos más allá del memorial hacia diversos soportes, plataformas virtuales, rituales, marchas y diversas movilizaciones, libros, fanzines, videos, etc. (Multiplicar), finalmente, la necesidad de dinamizar saberes pluriversales necesarios para la co-construcción de una memoria, que en esta tesis damos en llamar, sostenible (Co-producir).

Este recorrido meditado, en el que se deconstruyen monumentos y memoriales, sus estrategias y búsquedas conceptuales y simbólicas —revitalizadas a partir de los años ochenta del siglo pasado— posibilita identificar líneas de acción que se anticipan a debates en el campo del proyecto arquitectónico más general.

Sentir: de lo visual a la ampliación sensorial. La apelación a los sentidos a través del espacio arquitectónico es una de las estrategias proyectuales en las que se indaga en torno a la preocupación por extender estas problemáticas complejas a sectores más amplios de la sociedad, no solo a los involucrados directamente. La preocupación por el olvido del resto de los sentidos en edificios meramente visuales está presente en críticas recientes a la arquitectura contemporánea concentrada en la sobrevalorización de la imagen tildándola de “narcisita y nihilista” (Pallasmaa: 2006). Mostramos la fertilidad de ciertas estrategias desplegadas en Alemania en relación a los antimonumentos o “(contra)monumentos” (Young 2000 [2001: 82]). El problema recurrente de la posibilidad de sentir el vacío y la ausencia, da lugar a recursos novedosos para estimular la reflexión sobre el genocidio perpetrado por el Tercer Reich y convocar a quienes transitan los espacios públicos a través de los sentidos y las sensaciones que les provocan. La obra de Horst Hoheisel en Kassel, Weimar, Buchenwald y Berlín es re-conocida a partir de la oportunidad privilegiada de recorrerla en el año 2017 junto al autor. En relación a estrategias similares de interpelación estudiamos obras de otras y otros artistas en Berlín que pudimos vivenciar.

Atravesar: del objeto al paisaje: el *land art* como estrategia. En Washington, en el *Memorial a los veteranos de la guerra en Vietnam*, (Maya Lin: 1982) constatamos estrategias fundantes para el proyecto de memoriales contemporáneos definidos como

acciones que abordan la escala del paisaje con la intención de incluir al espectador en la obra a partir de la posibilidad de ser atravesada. Este memorial se constituye en bisagra en el pasaje de la concentración en el objeto monumento a la acción en el paisaje, metaforizado como herida, tajo, depresión, huella, instituyendo un tipo a replicar. El caso del Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado en el *Parque de la Memoria en Buenos Aires* (Alberto Varas, Daniel Becker, Claudio Ferrari: 2007) y el *Monumento a los héroes caídos en Malvinas de Rosario* (Marcos Graziano: 2005) son herederos de esta lógica.

Abordamos también el caso emblemático del *Monumento a los judíos asesinados en Europa*. (Peter Eisenman: 2005), específicamente, *el Jardín del Exilio*, memorial que formara parte del proyecto ganador del concurso para la ampliación del *Museo Judío* en Berlín de Daniel Libeskind en el año 1982 del que sin duda, el primero es deudor²⁷. En estos ejemplos reflexionamos sobre la controversia inherente a dos cuestiones: la incorporación de textos en las obras, estrategia recurrente en ciertas arquitecturas contemporáneas, y anticipamos el problema de la *transnacionalización de la memoria* que surge de la repetición de un tipo de monumento en cualquier circunstancia y lugar. Facilita el abordaje autoetnográfico, la oportunidad de conocer las obras a través de la experiencia de recorrerlas y habitarlas.

Situar: de lo internacional a lo situado, hacia la *reconstrucción intercultural* de la Arquitectura. Abordamos el problema de la *transnacionalización de la memoria* que este tipo de obras puede propiciar, cuestión que se inscribe en la crítica respecto de convocar a sentimientos y a sensaciones que no necesariamente remiten al hecho histórico o circunstancia específica que se pretende memorar. Andreas Huyssen ha llamado el “discurso transnacional de la memoria” (Huyssen, 2000: 27), refiriéndose a todo sufrimiento en general y a ningún sufrimiento en particular. Proponemos una posible analogía entre el problema que inscribe la vocación de universalidad de ciertas arquitecturas con el de la universalidad de los DD.HH. Se vislumbra la necesidad de convocar a la *reconstrucción intercultural* de la Arquitectura “para una relación equilibrada y mutuamente reforzante entre la competencia global y la legitimidad local.” (Santos, 2010: 67).

En otro registro, trabajamos el problema del sitio de emplazamiento de los memoriales, entendido como *palimpsesto simbólico*, en tanto revelamos que se trata de una de las condiciones fundamentales para que una estructura sea “más o menos efectiva” en relación a la “reinscripción persistente de memorias” (Torre, Susana, 2006:17). El relevamiento de las diversas *naturalezas de las memorias* es fundamental a los efectos de pensar la relación sitio-memorial. El caso de la desaparición forzada de personas, el hecho de que no existan tumbas ni lugares ciertos, añade otras complejidades que se muestran en esta tesis, abonando a la noción acuñada de *memoria sostenible*, precisamente por tratarse de memorias situadas aunque los memoriales no coincidan en todos los casos con los hechos a memorar.

La *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, de la artista Claudia Fontes, emplazada en el Río de la Plata en el año 2003 y que forma parte de las obras del Parque de la Memoria en la ciudad de Buenos Aires, es un caso que aporta elementos para revelar ambas cuestiones.

Co-construir: de las y los expertos a la participación, la naturaleza de las memorias. En Chile, la elección de *Un lugar para la*

²⁷ Probablemente Libeskind conociera la propuesta de siete prismas de vidrio, no construida de Louis Kahn, que realizara entre 1966-1972 para el “Monumento a los Seis millones de Mártires judíos” (*Memorial to the Six Million Jewish Martyrs*), proyecto que no refimos en esta tesis. <https://www.design.upenn.edu/louis-i-kahn/memorial-six-million-jewish-martyrs>. (Consulta: 12/4/2016).

memoria, memorial a los detenidos desaparecidos en Paine, (Jorge Iglésis, Leopoldo Prat y Alejandra Rudoff: 2003) es clave en tanto se desarrollan procesos proyectuales que incluyen instancias participativas en la preocupación por incorporar las diversas memorias. El diseño y la construcción de los mosaicos del memorial por parte de familiares y sobrevivientes instaura un recurso novedoso en tanto se trata de una experiencia que implica, no solo la reflexión sobre el tema y la posibilidad de atravesar con el cuerpo un memorial en el paisaje sino, a la vez, que las y los participantes trabajen activamente en su definición simbólica y la elaboración material, co-construyendo sentidos. La oportunidad de conversar con Juan René Maureira, nieto de un desaparecido en Paine y participante del proceso proyectual, posibilita acercar aspectos fundamentales para esta tesis en relación a una experiencia que, aunque no es muy conocida, no es inédita.

Multiplicar: de los territorios expandidos al *work in process*. *Málaga 1937- Nunca Más*, es un lugar de memoria en homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería/Febrero 1937 en Cuenca Málaga, España proyectado por del colectivo español Recetas Urbanas y el artista Rogelio López Cuenca en 2007. Se trata de un complejo y lento proceso de dinamización de saberes con múltiples instancias participativas para el desarrollo de una propuesta que involucra dispositivos diversos: mobiliarios urbanos, el diseño de una página web (web malaga1937.es) con testimonios, textos, imágenes y archivos sonoros, exposiciones, muestras, itinerarios, marchas y la edición de un libro. Se constata el despliegue de estrategias simultáneas y diversas de interpelación a la alteridad que se inscriben en los modos de gestión y producción de los “colectivos de arquitectos” que señala Josep María Montaner.

Co-producir: de la representación a la asamblea. Registramos la influencia de experiencias en Argentina vinculadas con el arte público y los materiales desplegados por los organismos de DD.HH., movimientos sociales y colectivos de artistas, fundamentalmente a partir de 2001. El impacto que dichas experiencias tienen en las disputas por la memoria y su capacidad de activación en el presente son cuestiones clave para pensar las tensiones en el proyecto de espacios memoriales. El modo asambleario para la toma de decisiones proyectuales es un insumo fundamental para operativizar metodologías que pongan en circulación los saberes que se convocan en el proceso de producción de los dispositivos mnémicos, tanto efímeros como permanentes.

Abordamos el proyecto de la *Estación Kosteki y Santillán* (Ariel Jacobovich + CAPA: 2012) como caso testigo respecto de la elaboración colectiva de alternativas programáticas vinculadas a memorar hechos trágicos y a modos asamblearios de toma de decisiones proyectuales. La oportunidad de participar de la tercera asamblea de proyecto en el año 2012 y la visita a *Ciudad Roca Negra*, junto con Ariel Jacobovich y militantes del Frente Popular Darío Santillán (FPDS), posibilitó tomar contacto directo con una experiencia compleja relatada por participantes provenientes de ámbitos diversos: académicos, activistas, militantes, las y los vecinos y las y los trabajadores organizados.

Mostramos, dentro de esta actividad intrínseca a la exploración proyectual, la necesidad de la emergencia de líneas coincidentes con enfoques presentes en algunas arquitecturas contemporáneas²⁸ en las que se produce el descentramiento del rol de la y

²⁸ Con posicionamientos heterogéneos, se trata de indagaciones fecundas que vienen siendo reconocidas y legitimadas en diversos foros científicos, congresos, bienales y publicaciones específicas. Andrés Jaque, Premio León de Plata al Mejor Proyecto de Investigación en la 14° Bienal de Arquitectura Venecia 2014; en 2012 el colectivo ecuatoriano AlBorde recibe el premio Schelling Architecture de Alemania, EntreNos Atelier ha sido premiado en la IX Bienal Iberoamericana de Arquitectura 2014, Gran Premio XIII Bienal Internacional de Arquitectura y Premio Nacional 2016, proyecto Cueva de Luz; PICO colectivo participó de la Bienal de Venecia 2016 con Fuerzas Urbanas, 15 proyectos diseñados por arquitectos y colectivos de arquitectura.

el profesional experto en el proceso proyectual. Se trata del pasaje de quienes solo con el bagaje que le provee la disciplina, dilucidan, interpretan y resuelven los desafíos de una determinada encomienda, a la tarea de la gestión de la participación como actividad principal para la demora necesaria en el proceso de co-construcción de las dimensiones simbólicas y materiales del proyecto arquitectónico hacia su forma *con-formada*. En este modo del *quehacer y qué hacer* proyectuales, “existe un pasaje del arquitecto visto como experto al arquitecto como gestor del riesgo, del arquitecto científico al arquitecto político”. (Jaque, 2009:3), dinamizando saberes, hacia transformaciones materiales de vocación emancipatoria.

Parte II. Elaboración: nuestro laboratorio. Desarrollamos la reflexión y narración meditada del proceso de gestión colaborativa y co-producción de memoriales en el espacio público de Rosario entre 2006 y 2016. Se trata de una labor que realizamos a partir de algunas obras de propia autoría como parte de un colectivo y que se constituyen en nuestro laboratorio para demostrar las hipótesis de trabajo/ preguntas de investigación. Señalamos la fertilidad de las estrategias de investigación cualitativa y del aporte de teorías y metodologías críticas en Ciencias Sociales para la co-construcción de proyectos, procurando contribuir a la *ampliación del campo ético* del saber arquitectónico.

Mostramos que el propósito perseguido con los memoriales en el espacio público es que la actividad mnémica sea duradera, independientemente del tiempo previsto para su presencia física, sea que se trate de una instalación permanente o una instalación efímera la que atienda a “los trabajos de la memoria” (Jelin: 2001). En esta tesis definimos a los memoriales permanentes como *ágoras de las memorias* en el sentido de lugares de encuentro, de duelo, de festejos y de acción, y a los memoriales efímeros como *irrupciones mnémicas* poniendo el acento en la aparición por un tiempo limitado en el espacio público y, a la vez, su efecto duradero. La posibilidad de reflexionar colectivamente y propiciar reuniones, debates y diversos intercambios están presentes en ambas instancias. La premisa de la perdurabilidad en el tiempo y el espacio, una vez instalada la obra, añade especificidades al proyecto de estas intervenciones que exigen campos diferenciados de indagación: en las *ágoras de las memorias* se trabaja en el modo de favorecer una ritualidad cotidiana y/o la ligada a acontecimientos regulares; en las efímeras, se prueba que la intensidad de la experiencia es la que garantiza la perdurabilidad. En ambos dispositivos se muestra cómo operan en el espacio público como vehículos para las memorias, revelando los posibles “usos y abusos de la memoria” [Todorov 1995 (2000)] ya que se trata, como se ha sostenido, de un territorio en disputa por los sentidos. Este es uno de los factores puestos a prueba en nuestro laboratorio, problematizando la dimensión política de estas intervenciones. En el transcurso de la exploración proyectual se dinamizan las estrategias identificadas a través del proceso de deconstrucción descrito en la Parte I, mostrando de qué modo operamos con los verbos *sentir, situar, atravesar, co-construir, multiplicar, co- producir*, tanto en la actividades de gestión, de producción de las obras como en las experiencias de habitarlas.

Exponemos el tránsito por el *camino de la memoria*, intentando recuperar saberes olvidados, a través de otros verbos que propician estrategias proyectuales en nuestro laboratorio. Para las *irrupciones mnémicas*: *hacer lento, suplementar sentidos, tramar memorias, pre-disponer, ex-tender, movilizar*. En las *ágoras de las memorias*, con el verbo *marcar* proponemos una reflexión sobre la marca como huella física repositiva de lo que en esta tesis llamamos “otras voces y otras lenguas” a través del relato de la experiencia de proyecto y construcción de un mapa poético en recuerdo de la “Masacre de Cafferata y Ayolas”. *Co-gestionar* aporta, a las fecundas metodologías participativas, herramientas para tramar redes de saberes para que el espacio público sea apropiado por la ciudadanía a través del desarrollo del proyecto colaborativo y co-construcción del memorial “Tiempo de hormigas” en homenaje a las personas desaparecidas en Rosario durante la dictadura. *Encontrar* reconoce la necesidad del

habitus como dimensión clave para la reinscripción de las memorias en el espacio público en torno a las diversas gestiones y producciones que se convocan para el espacio mural de Abuelas de Plaza de Mayo en Rosario, a 35 años de la creación de la organización. *Inventariar* lo disponible, muestra la “co-construcción interactoral” para la sostenibilidad del proyecto y ejecución del espacio para la radio comunitaria FM “La Ludueña”, co-construyendo un programa para una memoria en acción. *Hablar* una lengua común expone la experiencia de arquitectura directa, “S.O.S. San Roque Patrimonio Vivo” en Quito, abordando el derecho al lugar de trabajo como problema urgente para familias ecuatorianas en riesgo de expulsión del tradicional mercado popular quitense.

En los dos últimos casos se muestra que la experiencia del proceso de proyecto y construcción de memoriales con las personas en los territorios —teniendo en cuenta que el ejercicio de la memoria es una acción se realiza en tiempo presente y desde el presente—, se extiende naturalmente hacia otros programas comunitarios referidos al hábitat en general emergiendo directamente de la reivindicación actual de derechos: derecho al trabajo digno (mercado público en Quito), derecho a la educación y a la comunicación (biblioteca popular y radio comunitaria). En estos casos se expone el desarrollo de dispositivos visuales, experienciales y otras herramientas trabajadas en *asambleas proyectuales* —instancias operativas en las que se convocan saberes diversos hacia la co-construcción de conocimientos. Los memoriales vinculados a las violaciones a los DD.HH. son ámbitos privilegiados de exploración que posibilitan, además, poner la agenda los DD.HH. en el presente y revelar los límites de algunos conceptos y pensamientos en juego en su pretendida universalidad, cuestión que exige la labor de intentar colaborar a la “reconstrucción intercultural de los DD.HH.” (Santos: 2009) y, en consonancia, una posible *reconstrucción intercultural de la Arquitectura*.

Finalmente, con el verbo *hackear*, la tesis demuestra a través del proyecto y dirección técnica del *Espacio de Memoria* en el ex Servicio de Informaciones de la Policía de Rosario²⁹, trabajo solicitado por el Estado Provincial Santafesino y en un contexto con protocolos de acción fuertemente pautados, de qué modo y hasta qué punto es posible el abordaje proyectual con aspectos operaciones y ético-políticos similares a los desarrollados en casos anteriores, que implican una suerte de *hackeo* del “espacio político” en términos arendtianos³⁰.

La delimitación del objeto de estudio, así como la co-construcción de los objetos teóricos y empíricos, se concentran en las actividades durante las demoras necesarias en los procesos proyectuales para la definición de las dimensiones simbólica y materiales de los memoriales. La gestión de la participación y la tarea hacia las inteligibilidades recíprocas, dinamizadas en *asambleas proyectuales* y en el *obrar*, son instancias clave en las que se convocan los diversos saberes para la co-producción de la forma arquitectónica *con-formada*.

Esta tesis procura aportar una *lengua común* para el proyecto arquitectónico que, si bien se ha explorado en torno a los memoriales en el espacio público vinculados las violaciones a los DD.HH. por parte del Estado, pueda extenderse al hábitat como concepto abarcador: hacia lo que en esta tesis definimos como *arquitectura del Sur*³¹ en el sentido que conjugue unidad de reflexión y acción de vocación emancipatoria.

29 CCD paradigmático bajo el Comando del II Cuerpo del Ejército.

30 Las aproximaciones a la distinción entre espacio público y espacio político en Hannah Arendt se desarrollan en el Capítulo 1, *Indisciplinamientos necesarios*, apartado *Activismos*.

31 En referencia al “Sur” en términos geopolíticos que identifica Boaventura de Sousa Santos (2009).

PARTE I | DECONSTRUCCIÓN

Enfoques epistémicos, metodológicos, conceptos y casos.

CAPÍTULO 1| INDISCIPLINAMIENTOS NECESARIOS

Nunca más, activismos y cambio de época como rupturas.

NONCA
MAS

1º RUPTURA

NUNCA MÁS y relaciones posibles con la Arquitectura.

De lo indecible a la comunicación pese a todo.

Señores jueces: quiero renunciar expresamente a toda pretensión de originalidad para cerrar esta requisitoria.

Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino.

Señores jueces: "Nunca más".

Julio César Strassera, 1985.

Para quienes habitamos la Argentina, la frase *Nunca más* remite instantáneamente al informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por el entonces presidente de la incipiente democracia recuperada en el año 1983, Dr. Raúl Alfonsín, y presidida por el escritor Ernesto Sábato. El *Nunca más* se constituyó en un documento histórico por revelar públicamente, en el año 1984, y con las garantías de tratarse de una investigación rigurosa, la violación sistemática y masiva de los DD.HH. por parte del Estado en la Argentina entre los años 1976 y 1983. Se trató, además, de un trabajo que abrió caminos en otros países del Cono Sur de América Latina¹ a la vez que dejó huellas sobre las que seguir buscando: "es — inevitablemente— una lista abierta." (CONADEP: 1984).

Las últimas palabras del alegato del fiscal Julio César Strassera en el *Juicio a las Juntas Militares*² incluyeron el "Nunca más", instituyéndose de este modo, en el mandato ético de una democracia que asumía "...la responsabilidad de fundar una paz basada no en el olvido sino en la memoria; no en la violencia sino en la justicia." (Strassera, 1985: 3).

Estas palabras cobraron nuevos sentidos en el marco de las actividades periciales y proyectuales en las que estábamos trabajando en el año 2006³: "...la responsabilidad de fundar una paz basada [...] no en la violencia sino en la justicia" resonaba en la labor originada en la responsabilidad inesperada e inédita de colaborar, desde peritajes científicos en ex Centros Clandestinos de Detención (CCDs), en los juicios por delitos de lesa humanidad que se desarrollarían en Rosario. En la decisión de asumir "... la responsabilidad de fundar una paz basada no en el olvido sino en la memoria..." emergieron las indagaciones en torno al proyecto y construcción de memoriales en el espacio público.

En relación a algunos temas, debates y disputas devenidos desde la presentación pública del informe del *Nunca más* se identificaron tres indicios clave que orientaron el modo de abordar la arquitectura de este tipo de memoriales en el espacio público vinculados a una cuestión fundamental: el intento de acercar una controvertida problemática, que liga necesariamente

Imagen 1, página anterior. Nunca Más. Diseño original de fuente de Pablo Barragán para la tapa de fondo color rojo del informe de la CONADEP. La portada negra corresponde al Anexo del Nunca Más, Editorial Eudeba.

¹ Como es el caso de Brasil: *Nunca mais*. Si bien se trata de un documento similar al producido en Argentina, no ha servido para colaborar en la instrucción de procesos legales por crímenes de lesa humanidad cometidos en Brasil por la vigencia de su Ley de Amnistía aprobada en el año 1979 que evitó que se juzgara a los represores del último período militar (1964-85).

² Proceso judicial realizado por la justicia civil en la Argentina entre el 22 de abril y el 14 de agosto de 1985 contra los integrantes de las tres primeras juntas militares de la dictadura autodenominada "Proceso de Reorganización Nacional" (1976-1983), debido a la violación sistemática y masiva de derechos humanos. Cabe destacar la relevancia del "Juicio a las Juntas", en los que se condena unánimemente a Videla, Massera, Viola, Lambruschini y Agosti. Argentina fue el único país de Latinoamérica donde se llevó a cabo un juicio de estas características luego de una dictadura cívico- militar.

³ Parte del trabajo pericial realizado para la Justicia Federal se desarrolla en el ítem: *Hackear el espacio político. Los derechos como construcción. "Espacio de memoria. Ex CCD Servicio de Informaciones de Rosario"*, Rosario (2013-2015) del Capítulo 5 de esta tesis: *Ágoras de las memorias*.

pasado y presente en la vida política argentina, a sectores más amplios de la sociedad. Se trata de convocar reflexiones y acciones con la vocación de que el imperativo *nunca más*, sea una ética compartida.

En torno al *Nunca más* están cifrados indicios para pensar estrategias progresivas de interpelación a quienes habitan el espacio público para promover activamente que nunca más vuelvan a repetirse violaciones a los DD.HH. como las cometidas en nuestro país durante la última dictadura cívico-militar. Estas pistas se fueron revelando en la medida en que, en la actividad proyectual desarrollada en la Parte II de esta tesis, indagábamos en los diversos modos de promover la participación de la población en general en estos asuntos, a la vez que, se constataban en el transcurso de la inmersión en los casos, las estrategias diversas que se muestran en los capítulos 2 y 3.

Visibilizamos guiños, en aquello que reconocimos como rupturas implícitas, encriptados en el *Nunca más*, abriendo paso a lo que identificamos como *indisciplinamientos necesarios* en campos diferenciados, aunque íntimamente ligados, de nuestro hacer y quehacer: el simbólico, el epistémico y el ético.

PRIMER INDICIO en la experiencia alemana. “Nunca más” no era una frase inédita. Fue el lema utilizado en el año 1943 en ocasión del levantamiento del gueto de Varsovia para repudiar las atrocidades del nazismo y propuesto para ser el título del trabajo de la CONADEP por el rabino estadounidense Marshall Meyer, único miembro extranjero de la comisión. Luis Gregorich, primer editor del *Nunca más*, recordó acerca del nombre del informe que se trató de una decisión por unanimidad, “Lo discutimos un poco y nos pareció que no podía haber un título más sintético que ese.” (Cigarrtetta, S. , otras y otros: 2014). La posibilidad de una conexión “natural” entre el genocidio perpetrado por el Tercer Reich y el cometido en Argentina no fue un caso aislado. El Holocausto se instituyó en el acontecimiento privilegiado del siglo XX para asimilar otros crímenes de lesa humanidad cometidos en el resto del mundo. En Argentina, en una primera etapa, aproximó a dimensionar las violaciones a los DD.HH. ejecutadas por el terrorismo de Estado entre los años 1976 y 1983: “Paradigma de la barbarización de Occidente, como escribe Eric Hobsbawm, el Holocausto (Shoá) es un espejo en el que se miran tanto las naciones como los individuos.” (Brawer, Mara, 2010: 11).

Tramar la experiencia europea con la propia para pensar la arquitectura de los memoriales en el espacio público fue también una orientación en la primera etapa de nuestra exploración proyectual. El problema de lo irrepresentable y lo indecible, advertidos para el campo artístico extendido, fueron interpretados en clave de *indisciplinamientos* por la negatividad implícita. Los ensayos de artistas alemanes que concentran el trabajo en relación a cómo eludir formas “positivas”, sentir el vacío y habitar la ausencia, revelan las limitaciones de las especulaciones puro visuales que pretenden “representar” y “decir”, desde una cultura que privilegia lo que el ojo transmite y recibe. Registramos la necesidad de descentrar la visualidad como ámbito excluyente de indagación en los proyectos arquitectónicos, fenómeno que preocuparía y de modo anticipatorio⁴, para el abordaje de otras arquitecturas, en otros territorios,

Me había preocupado cada vez más por cómo el predominio de la vista, y la supresión del resto de los sentidos, había influido en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura, y por cómo, consecuentemente, las calidades sensuales y sensoriales habían desaparecido de las artes y de la arquitectura. (Pallasmaa 2005 [2006: 9]).

⁴ En el capítulo 3 se aborda esta sensibilidad desplegada en las arquitecturas y proyectos del paisaje, con influencias del *land art* y el *minimal art*, encontrando un hito clave en el concurso internacional del año 1982 para el proyecto del *Parque de La Villette* en París, bajo el lema “un parque urbano para el siglo XXI”.

Fue entonces que, concomitante con la explosión del fenómeno de la memoria a partir de los años ochenta en todos los campos del saber en el mundo occidental, una tarea ineludible de nuestra investigación consistió en asimilar y deconstruir acciones, principalmente las alemanas que, en el campo del Arte y la Arquitectura, producen espacios mnémicos desde lenguajes artísticos indisciplinados en la manipulación de estrategias sensoriales novedosas de interpelación.

La Shoá impulsó la salida de la modernidad y la necesidad de una nueva forma de representar el mundo. Un nuevo idioma habría de surgir, un lenguaje inédito que, inaugural, abriera paso a un vacío impensado, colmado de preguntas y a la vez de signos. (Wajcman, 2005: 23).

Esta preocupación generó las preguntas, ¿cómo proyectar monumentos negativos, que hablen de la ausencia, de lo que “no puede representarse”? ¿Pueden los demás sentidos construir espacios para acercar a otras personas a detenerse en un memorial y sentir ese vacío impensado?

PRIMER INDISCIPLINAMIENTO: contra la presencia de la cultura puro visual excluyente y hacia búsquedas que propicien reflexiones a través del trabajo con otros sentidos para abordar lo irrepresentable y lo indecible.

La inmersión en la experiencia alemana en relación a las diversas interpretaciones éticas y estéticas desprendidas de la sentencia de Theodor Adorno —“Escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro/forma parte de la barbarie” (1951)— de las que se desprenden, en lecturas de extrema literalidad, la irrepresentabilidad del horror, propiciaron búsquedas en torno al problema de evitar la banalización de lo acontecido a través de una forma positiva “al querer consignar algo de lo acontecido, imágenes y palabras estarían traicionando la dimensión propiamente inimaginable del demasiado de la violencia del exterminio.” (Richard, Nelly, 2010:47).

Fue clave abordar la cuestión de la irrepresentabilidad, a partir de los posicionamientos críticos de Andreas Huyssen y Didi-Huberman que, muestran alternativas para pensar espacios memoriales e imágenes que, al formar parte de la cultura, hubiesen quedado nuevamente clausurados, inmersos en los alcances de lo que, podría volver a interpretarse de Adorno en su *Dialéctica negativa* sentencia: “Toda cultura después de Auschwitz, inclusive la crítica urgente de ella, es basura.” (1970).

La irrepresentabilidad, en nuestras investigaciones, remitió a dos ejes de trabajo que despliegan múltiples sentidos: el problema de la representación y el de la negatividad. El problema de la representación, que se retomará más adelante, propicia derivaciones hacia cuestiones vinculadas a procesos de participación que aproximaron la noción de representación proveniente de la Ciencia Política.

En torno al problema de la negatividad, trascendente de lo “indecible”, lo “impensable”, lo “infigurable”, lo “intraducible”, encontramos en los monumentos negativos, antimonumentos o (contra) monumentos de Alemania alternativas para evitar el “silencio crítico y la inacción comunicativa” (Huyssen: 2002) “pese a todo” (Didi-Huberman: 2003). Diversas estrategias para sentir la ausencia, el vacío, la experiencia del ahuecamiento orientaron nuestras primeras exploraciones proyectuales desarrolladas en la Parte II de esta tesis.

La negatividad sublime que cifra en Auschwitz la universalidad de un mal cuya dimensión inimaginable prohíbe la representación, nos es refutada por Didi-Huberman desde la búsqueda de una plenitud referencial de la imagen que pretenda comunicar la abyección de lo real en todo su volumen y extensión. (Richard, Nelly, 2010:49).

En el Cono Sur de América Latina la imagen de los desaparecidos acarrea otras dimensiones silenciadas. No solo se trata de un problema planteado en los registros adornianos: aquí los cuerpos están literalmente ausentes, faltan, están desaparecidos. Recordamos que en el año 1979, el entonces dictador y presidente de facto Jorge Rafael Videla, pronunció, en el marco de una conferencia de prensa, la frase más cínica y perversa que signaría la particular modalidad de los crímenes durante la dictadura cívico-militar en Argentina: "Le diré que frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo... está desaparecido".

En la certeza de que la "fragilidad acerca a las personas"(Rabinovich, Silvana: 2009) y en el contexto de recuperación de una democracia que se animaba a dar los primeros pasos, las estrategias de asimilación a la experiencia de la Shoá y el prólogo original del *Nunca más* cumplieron el objetivo de acercar la problemática a sectores más amplios de la sociedad, no solo a los directamente involucrados. Fue una cuestión central advertir que apelar solo a esta dimensión para el proyecto de estos dispositivos mnémicos resultaba insuficiente. Reconocíamos con Elizabeth Jelin, la necesidad de "...crear las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del nosotros [...] dejar abierta la posibilidad de que quienes reciben les den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen y no que repitan o memoricen" (2000: 12). Constatamos que sensibilizar respecto del horror era solo un paso, apenas un primer avance hacia la posibilidad de identificación, de resignificación, de reinterpretación del pasado reciente.

En la Argentina fue rápida la asociación simbólica, casi inmediata, entre la dictadura y ese paradigma de crímenes sistemáticos y masivos perpetrados por el Tercer Reich. Nombrar a la experiencia de detención, hacinamiento y torturas como *concentracionaria*⁵ (Calveiro, Pilar: 1998) y, por lo tanto, acontecida en campos de concentración aquello que, posteriormente, se definieron como Centros Clandestinos de Detención, es solo un ejemplo más para ilustrar la asimilación a esa otra experiencia. Al respecto, Andrea Huyssen sostiene,

Los casos de historias traumáticas no son nunca iguales; así y todo las comparaciones son necesarias siempre y cuando no se afirme la identidad. Son necesarias las comparaciones para fortalecer los derechos humanos alrededor del mundo. Es solo desde 1989 que el Holocausto ha funcionado productivamente como prisma para sensibilizar a la opinión pública respecto al terror de Estado en América Latina, la depuración étnica en los Balcanes o el genocidio en Ruanda. La comparación con el Holocausto le dio dramatismo a casos específicos; pero usualmente la comparación solo consistió en el uso de una cierta retórica, tropos estándares, imágenes y referencias a precedentes legales. Por supuesto el uso extendido del Holocausto como un tropo universal está basado en la Convención sobre el Genocidio y la Declaración de los Derechos Humanos de 1948. (Huyssen: 2010).

Se constató la importancia de visibilizar las consecuencias que acarrearón para el proceso memorial en la Argentina, a partir

⁵ Nótese que la palabra "concentracionaria", elegida por Pilar Calveiro en 1998, tiene una asimilación clara con la experiencia del genocidio perpetrado por el Tercer Reich, propia de la primera etapa de visibilización de lo ocurrido en Argentina.

del histórico juicio a la Junta militar, la inscripción del accionar de genocidas como crímenes contra la humanidad. Remitir a las y los asesinados y desaparecidos a la figura de víctimas, en tanto seres humanos vulnerados en su condición tal, orientaba un proceso de identificación solo en un plano, “encontraba necesariamente la figura del Holocausto como representación de un límite que se situaba más allá de toda explicación” (Vezzetti: 2002, 66). Quedaba excluido todo lo referente a considerar la identidad militante y con ello alertamos que se promovía cierta borradura de la particular historia argentina y su posibilidad de comprensión, simplificando la complejidad del proceso memorial y eliminando otros sentidos necesarios para la comprensión y posible identificación con nuestro caso específico.

Ese ser humano asesinado en la Argentina de ese período era, además, un militante social que sostenía determinadas luchas y banderas. Esto último era lo que había habilitado su exterminio, bajo la conocida orden de “aniquilar el accionar subversivo”⁶. Homologar lo acontecido en la Argentina de los setenta con las masacres administradas en el siglo XX —y particularmente al genocidio nazi— corría el riesgo de convertirse en un ejemplo más de otras tantas historias acaecidas. Esto limita la experiencia: “si lo que ocurrió ya ha ocurrido antes, poco queda por pensar” (Moreira: 2008, 77) y, agregamos, hacer. Solo quizás nos afectaría y sensibilizaría respecto de nuestra frágil condición humana y con el consecuente riesgo de paralizarnos.

Nos preguntábamos, ¿es posible desmontar la idea de víctima de un destino impuesto, víctima pasiva y universal a través de un memorial?, ¿puede recuperarse la identidad de los militantes populares, sin incurrir en versiones épicas, gloriosas o rígidas del pasado?, ¿qué estrategias proyectuales posibilitarían visibilizar las luchas para retomar la expansión de derechos en el presente?.

SEGUNDO INDICIO: las controversias suscitadas en relación a los distintos prólogos del informe mostraron otras pistas inscriptas en el *Nunca más* referidas a la dimensión política inherente al proceso mnémico en Argentina.

Las reediciones del *Nunca más*, en los años 2006 y 2016 respectivamente, son una prueba más de que la memoria es un fenómeno político y, por consiguiente, un territorio en disputa por sus sentidos. Si bien, en este caso, la disputa se da en el ámbito del Estado, los organismos de DD.HH, familiares y sobrevivientes tenían (tienen) sus propias interpretaciones del pasado reciente y posicionamientos diversos respecto de cuáles deberían ser las políticas de memoria a impulsar: no hubo ni hay homogeneidad. No obstante, existe un acuerdo casi unánime entre estos últimos respecto de que es indubitable el hecho de la perpetración de “crímenes estatales que avergüenzan a la comunidad internacional ya que lesionan a la humanidad como tal” (Durruty, Gabriela y Pellegrini, Jesica, 2015: 167). Más precisamente, y tal como lo avalaron sentencias⁷ en el marco de los juicios, se cometió el delito internacional de genocidio ya que se trató de un ataque discriminado con el objetivo de la destrucción de un grupo humano específico.

6 El primer decreto (Decreto 261/75) llevó la firma de la presidenta María Estela Martínez de Perón y sus ministros y se dictó el 5 de febrero del año 1975 para dar inicio al “Operativo Independencia” en la provincia de Tucumán. Las Fuerzas Armadas y los grupos policiales y parapoliciales, se valieron de los decretos para ir más allá de la orden de “neutralizar y/o aniquilar el accionar” de los insurgentes, procediendo a aniquilar a las personas a las que le atribuían conductas subversivas, sin juicio previo. “Los decretos de aniquilamiento se consideran un antecedente inmediato y directo del golpe de estado de 1976. Una vez instalada la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, se dictó la Orden Secreta del 17 de diciembre de 1976, eliminando la orden de ‘neutralizar y/o aniquilar el accionar’ subversivo, para precisar que la orden era ‘aniquilar a los delincuentes subversivos’”. En https://es.wikipedia.org/wiki/Decretos_de_aniquilamiento (Consulta: 13/09/2013).

7 “Contamos con precedentes muy importantes en los que se acredita, con el grado de certeza propio de una sentencia judicial que se cometió un verdadero genocidio: Los fallos del Tribunal Oral Federal 1 de la Plata en autos “Etchecolatz” y luego “Von Wernich”, la causa Harguindeguy de Paraná y la reciente sentencia del Tribunal Oral Federal Nro. 1 de Rosario, que en los autos caratulados “PORRA, ARIEL ZENÓN; PELLIZA, ALBERTO ENRIQUE; GONZALEZ, MARINO HECTOR; CABRERA, JUAN ANDRES s/ privación ilegal de la libertad, amenazas, tormentos y desaparición física” y acum. 117/09, y acum. 32/09.” (Durruty, Gabriela y Pellegrini, Jesica, 2015: 168).

A treinta años del golpe en Argentina, la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) publicó la octava edición del informe de la CONADEP con un prólogo que se agregó al original atribuido a Sabato, sin reemplazarlo, y firmado por la Secretaría de DD.HH. de la Nación. Bajo la presidencia de Néstor Kirchner, el subsecretario de Derechos Humanos, Rodolfo Mattarollo señaló que “el prólogo histórico del Nunca más está recorrido de un extremo a otro por la doctrina de los dos demonios” (Guinzberg, Victoria: 2006). Sobre la necesidad de agregar un nuevo prólogo, al que había sido el único desde la primera edición del año 1984, se sostenía la importancia de ubicar la nueva edición del *Nunca más* en la perspectiva de la lucha del gobierno de Néstor Kirchner contra la impunidad a partir de la derogación de las leyes de “Obediencia Debida”, “Punto Final” e “Indulto a Represores” que propició la reapertura de las causas que habían quedado en suspenso. “Existía de parte del kirchnerismo la intención en fin, de contrarrestar el planteo atribuido a la CONADEP y el Prólogo de 1984.” (Angelone: 2015, 102).

A cuarenta años del golpe, en el año 2016 y durante la presidencia de Mauricio Macri, el *Nunca más* tuvo una nueva reedición, quitando el prólogo que fuera añadido en el contexto de un gobierno en que *Memoria, Verdad y Justicia*⁸ fueron asumidas como políticas de Estado. Ciertas interpretaciones de esta decisión afirmaron que quitar ese prólogo era retornar a “la equiparación de las dos violencias” (Dandan, Alejandra: 2016), cuestión que, en principio, había sido saldada en el contexto de sustanciación de los juicios que se desarrollaron (desarrollan⁹) en el país desde la declaración de inconstitucionalidad de las leyes de impunidad para los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura cívico-militar en Argentina.

La cuestión en torno a los prólogos es relevante porque muestra el impacto de las políticas de Estado en relación a las interpretaciones (siempre políticas) de las experiencias de nuestro pasado reciente y, en nuestro caso, de asumir un posicionamiento implicado en el compromiso con las banderas de *Memoria, Verdad y Justicia*.

¿De qué modo podía un memorial participar de estas disputas?, ¿con qué herramientas?, ¿con qué recursos y estrategias?.

SEGUNDO INDISCIPLINAMIENTO: la explicitación de la agenda política. Aquí un *indisciplinamiento* necesario vinculado a identificar expectativas en el plano axiológico —usualmente invisibilizado— en la investigación, cuestión que se priorizó respecto “del intento de la definición de reglas y normas que se propusieran proveer garantías y validaciones pretendidamente asépticas.” (Peyloubet, Paula, Cejas, Noelia: 2015: 2).

Nos referimos a un plano vinculado a la explicitación de valores y posicionamientos asumidos en consonancia con las responsabilidades tomadas en el marco de los juicios a genocidas, que abrieron perspectivas en torno a lo que identificamos como una posibilidad más de *ampliación del campo ético del saber arquitectónico*, cuestión que se propone en el desarrollo de esta tesis. Nos referimos en este caso, a la intencionalidad política de trabajar conjuntamente con sectores sociales

8 Remite a los procesos referidos a las violaciones a los DD.HH. por parte del Estado terrorista en la Argentina impulsados por el movimiento de DD.HH. que involucran acciones de organizaciones de DD.HH. así como diversas políticas públicas. “Estos procesos, que buscan conocer la verdad de los hechos históricos, apuntan a combatir la impunidad de los represores y genocidas argentinos. Estos procesos de consolidación de la democracia han convertido a la Argentina en un referente internacional en materia de derechos humanos.” Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. *Memoria, verdad y justicia en la Argentina*. En <https://www.mrecic.gov.ar/es/premio-internacional-de-derechos-humanos-emilio-f-mignone> (Consultado el 18 de marzo de 2016).

9 Cabe mencionar que, desde la asunción de Mauricio Macri a la presidencia de la nación en diciembre de 2015, los juicios han sufrido dilaciones y postergaciones. Por otra parte, se viene beneficiando con el recurso de la prisión domiciliaria a genocidas condenados como es el caso paradigmático de Miguel Etchecolatz, sobre quien recae la sospecha de la desaparición de Julio López, quien fuera testigo clave en el juicio que llevó al policía represor a su condena. Manifestaciones en repudio a la decisión incluyeron algunas de las tradicionales prácticas artísticas del movimiento de DD.HH. tales como el *siluetazo* y los *escraches*. Cotejar en <https://www.pagina12.com.ar/87639-siluetazo-y-escrache-en-el-bosque> (Consulta: 8/1/2018).

relegados, vulnerados o vulnerables en la perspectiva de cambios sociales. Esto exige entretejer posicionamientos epistémicos y teórico-metodológicos que conllevaron (conllevar) consecuencias de orden político. Esta indagación identificó la importancia de la planificación en la elaboración de estrategias que implican, a la vez que generación de conocimientos en relación a la problemática específica, un modo de co-participación colectiva alrededor de algún objetivo que reúne. “Es decir, los diseños de investigación, tendientes a la generación sistemática de conocimientos y los diseños de planificación colectiva, tendientes al logro de determinadas acciones/ propósitos grupales” (Achilli, Elena, 2011: 6). Aquí, los propósitos que nos agrupan refieren al diseño de estrategias proyectuales de interpelación que colaboren y promuevan las luchas políticas por Memoria, Verdad y Justicia inherentes al reclamo de *Nunca más*.

Entender “el lugar de la memoria” como un espacio geocultural o simbólico no es suficiente si no se tiene en cuenta la enunciación—en su dimensión pragmática—y, sobre todo, el horizonte ideológico y el horizonte político o “la agenda” política desde donde se construye dicha enunciación. (Achugar, 2003: 211).

En relación a este *indisciplinamiento* referido a explicitar “la agenda política”, constatamos que resultan estériles las configuraciones que pretendían (pretenden) despolitizar un fenómeno político como es el de la memoria, cuestión clave para comprender los procesos mnémicos en Argentina en los que las y los detenidos desaparecidos, en el marco sistemático y coordinado de la Operación Cóndor¹⁰, lo fueron precisamente por sus activismos políticos. La represión desatada durante del *Proceso de Reorganización Nacional* en nuestro país, así como en el Cono Sur, tenía como objetivo disciplinar a las sociedades frente a cualquier intento de lucha o resistencia a planes económicos, sociales, políticos y culturales impuestos por las dictaduras gobernantes¹¹.

Elizabeth Jelin sostiene que “en cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad” (2001: 5) en parte porque la memoria es, como se demuestra, un fenómeno político. Intentar renunciar a la dimensión política inherente a los procesos memoriales implicaba limitar la comprensión de lo ocurrido en Argentina y, con ello, renunciar al plano axiológico de nuestra investigación que se proponía participar activamente de las interpretaciones del pasado y de los sentidos que despliega el *Nunca más* en el presente. Priorizar este plano exige *indisciplinamientos* que pueden identificarse contra la todavía pretendida neutralidad de la ciencia; en lo que podemos leer como una especie de retorno al intelectual orgánico gramsciano vinculado al activismo político¹². La decisión de participar de los procesos judiciales ya es una definición en tanto posición tomada en relación a la legitimidad de los juicios. No obstante esto, sostenemos la necesidad de propiciar la circulación de la palabra y las acciones para intentar comprender la complejidad del presente, las formas de entender la democracia, la participación y los posibles modos de recordar a quienes fueron asesinados o desaparecidos adscribiendo que,

La piedad más esencial en consideración a las víctimas no puede residir en el estupor del espíritu, en la vacilación autoacusadora frente al crimen. Reside, siempre, en la continuación de aquello que los ha designado como representantes de la Humanidad a los ojos de los verdugos. (Badiou 1989 [1990: 10]).

¹⁰ Operación Cóndor o Plan Cóndor son los nombres con que se conoce el plan de coordinación de acciones y mutuo apoyo entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América Latina en el contexto de la llamada Guerra Fría, llevado a cabo en las décadas de 1970 y 1980. Los miembros activos eran Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y esporádicamente, Perú, Colombia, Venezuela. La asistencia y financiación estaba a cargo de los Estados Unidos.

¹¹ Cabe recordar que dichos planes estaban enmarcados en una visión más global, el conflicto Este-Oeste, la llamada “Guerra Fría”, con particular énfasis en las “fronteras ideológicas” y con el correlato logístico operacional antes mencionado: el Plan Cóndor para América Latina.

¹² Este tema se desarrolla en el ítem “Activismos...” de este capítulo.

Entonces, ¿quiénes deben intervenir en la selección de aquellos hechos del pasado que forman (formarán) parte de la memoria?, ¿es acaso posible acceder a la complejidad del proceso memorial desde un soporte material inmerso en la conflictividad propia del presente y sus dimensiones políticas y afectivas?, ¿puede un memorial ser un lugar para convocar reflexiones y acciones en torno a las interpretaciones de la “realidad” política?

TERCER INDICIO: la pintada callejera en el diseño icónico de Pablo Barragán para dar forma al texto que ilustra la tapa del libro.

El texto “Nunca más” inscripto en la tapa del informe, se reconoce como una “pintada callejera”, una forma de arte urbano, que demuestra otra ruptura con los pactos tácitos establecidos en relación a incumbencias y formas disciplinares de comunicación; más aún, por tratarse de la fuente tipográfica elegida para un informe oficial, solicitado por el Presidente de la Nación. Este *indisciplinamiento* señala búsquedas en torno a dos registros. Por un lado y de modo explícito, habilita la manipulación de técnicas y de materiales alternativos ajenos a los tradicionalmente preestablecidos para soportes materiales institucionales. En otro registro clave, en relación a la necesidad de reflexiones epistemológicas que posibiliten abordar el trabajo con otros saberes que están al margen de los mundos disciplinados y disciplinarios y que son necesarios para intentar acceder a la complejidad presente en estos procesos mnémicos. La tapa del *Nunca más* es un grito callejero que excede los marcos instituidos o intuitivos para un informe de investigación al tratar de dar voz a las organizaciones de DD.HH., las y los familiares, sobrevivientes, movimientos sociales y sectores independientes de la sociedad civil que se manifiestan y participan del enfático “Nunca más”. Si bien el Estado, representado por el presidente Raúl Alfonsín, había impulsado la creación de la comisión para realizar el informe, la denuncia y la lucha ha sido sostenida, incluso durante la dictadura, por el amplio movimiento de DD.HH., los sectores populares y en las calles y el diseño de esa fuente tipográfica implica un reconocimiento público.

Este indicio generó otras preguntas, ¿cómo proyectar monumentos que den voz a las y los que oficialmente no la tuvieron, a las y los vulnerados, a las y los otrora perdedores, a esa polifonía?, ¿puede un memorial ser habitado por estas voces, puede “representarlas”?, ¿quiénes dan legitimidad a los memoriales?, ¿quiénes intervienen en la ponderación, construcción y definición de la forma y el contenido de estas arquitecturas?, ¿de qué modo otros saberes pueden participar en esos proyectos?

TERCER INDISCIPLINAMIENTO: el trabajo con técnicas y lenguajes pluriversales. Se trata de experimentar con técnicas y materiales alternativos a los tradicionalmente prescriptos y renunciar definitivamente a la autonomía disciplinar, no solo para la labor con otras disciplinas que deciden indisciplinarse para una acción conjunta sino también, junto con aquellos saberes que están al margen del mundo académico y disciplinado y son necesarios para acercar a la comprensión de la complejidad de la problemática. Se trata de intentar escuchar otras voces y hablar otras lenguas en un trabajo transgnoseológico hacia el interconocimiento.

En el año 2000, Elizabeth Jelin escribe *Memorias en conflicto*, un artículo cuyo nombre pronosticaba problemas en torno a la cuestión de los homenajes iniciados en “...los intentos de honrar y homenajear a víctimas e identificar a responsables, son vistos como pasos necesarios para ayudar a que los horrores del pasado no se vuelvan a repetir nunca más.” (2000: 6). En la necesidad de “honrar y homenajear”, se produjo un desplazamiento progresivo de la noción de “víctima” universal a la de militantes populares que, precisamente por su actividad política, fueron aniquilados o desaparecidos. Esto puso un énfasis

decidido en la dimensión política inherente al problema de memorar en Argentina, cuestión que entrevió las luchas y las disputas políticas en tiempo presente.

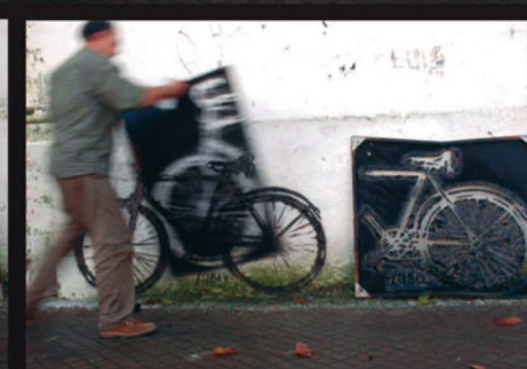
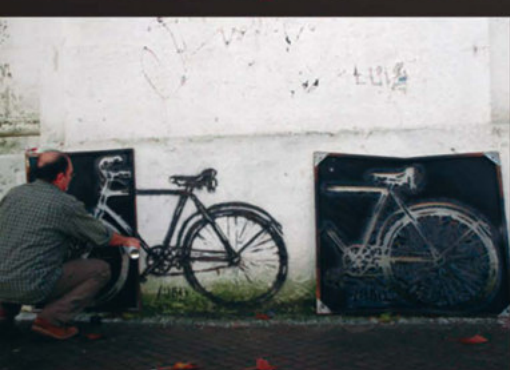
Ahora bien, la posible “sedación” provocada en la primera etapa de transición democrática fue perdiendo su efecto en la medida que los procesos memoriales se continuaron, deconstruyeron, complejizaron y se tramaron redes transgeneracionales y transubjetivas revitalizadas a partir del año 2001. ¿Qué residuos de la dictadura persisten en el presente?, ¿a quiénes deben interpelar, convocar los memoriales hoy?, el *Nunca más*, ¿clausura algunas cuestiones?, ¿qué otras abre?,

El discurso del Nunca Más es un “discurso sedante” que opera sobre todos los sectores sociales: exculpa a cómplices o responsables; disciplina y niega a los insistentes denunciantes de las violaciones de los derechos humanos; horroriza, paraliza (pero tranquiliza) al que “jamás supo nada”. Pero sedante, sobre todo, porque asegura que Nunca más sucederá. No importa qué, ni porqué, pero no pasará más. El presente es así “virginizado”, ahora “todos somos democráticos”, no importa qué hayamos hecho antes. (Bietti, 2008: 4).

Esta provocación en las palabras de Lucas Bietti nos vuelve a interpelar a través de los reclamos de verdad y justicia por las nuevas víctimas de la violencia institucional a partir del año 2001 que encuentran, en las políticas de memoria del movimiento de DD.HH., renovada vigencia. La crisis entonces emergida, propicia nuevos activismos políticos y artísticos, herederos de aquellas políticas visuales y performáticas iniciadas desde la última dictadura en un campo ahora extendido a otras memorias. La Arquitectura también es interpelada, ¿esta exigencia de cruces con la actividad política, qué estrategias proyectuales dinamiza al interior de nuestro saber?, ¿qué planos se ven interrogados?, ¿qué nuevos impactos producen en torno a dimensiones simbólicas, epistémicas y éticas?.



Imagen 2, monumentos negativos, antimonumentos o (contra) monumentos en Alemania. Fuente negativa de Aschrott, Horst Hoheisel (Kassel 1986/87); Catalizador de memorias, Horst Hoheisel (Kassel, Berlin, Munich 1986-1990); Historia demolida, Horst Hoheisel con Andreas Knitz (Weimar 1997 - 2002); . Ph: Alejandra Buzaglo, 2017. Memorial caliente, Horst Hoheisel con Andreas Knitz (Buchenwald 1995). En www.sueddeutsche.de (Consulta: 15/9/2017).



2° RUPTURA

ACTIVISMOS y emergencia de arquitecturas anfibia.

Biopolíticas y nuevas prácticas de ocupación del espacio público.

*No hay melancolía en los relatos de los jóvenes que hacen memoria. [...]
Pero hay una búsqueda de novedosas alternativas para enfrentar lo trágico.
Y la vinculación con el pasado casi siempre tiene cierto ingenio y creatividad.
Como si fuera una estrategia para no olvidar y para evitar revivir la misma dimensión del horror padecido.*
Patricia Rojas, 2000.

La emergencia de *arquitecturas anfibia* se inscribe en la necesidad de producir arquitecturas que, como en el caso de los activismos artísticos, habiten con “naturalidad” diferentes campos: el de la reflexividad propia de un saber específico, propio de la academia y la experticia artística o profesional, y el de la militancia y el activismo, pertenecientes al ámbito político. Se registra esta condición anfibia *indisciplinada* surgiendo en distintos contextos de crisis: desde el de la experiencia dadaísta resistiendo y denunciando al nazismo, por citar algún ejemplo, al de ciertas prácticas artísticas contemporáneas que se proponen múltiples estrategias de visibilización y acción reclamando verdad y justicia por crímenes y abusos de diversa índole. Maristella Svampa propuso la noción de “investigador/intelectual anfibio” para referirse a la opción por articular la tarea académica con el compromiso político. Se trata del desafío de transitar ambos medios sin perder las naturalezas.

En suma, esta posición en torno al compromiso militante, que en los últimos años ha venido ganando un espacio importante, sobre todo en los cruces entre la academia y el mundo de los movimientos sociales, pone más que nunca al descubierto las carencias actuales del modelo académico hegemónico, al tiempo que nos coloca frente a una serie de preguntas insoslayables. (Svampa, Maristella, 2007: 1).

¿Cuáles son las preguntas insoslayables?, ¿cuáles son las carencias actuales del “modelo académico hegemónico”?

En Argentina a partir del año 2008 —y en el contexto del conflicto campo-gobierno¹—se reactivó un debate caracterizado por la participación de académicos en asuntos políticos con la emergencia de “colectivos de intelectuales”² (Retamozo: 2012). Los motivos que llevaron a relegar ese activismo del mundo académico durante los años ochenta y noventa del siglo pasado fueron anticipados en el año 1988 por James Petras en su artículo *La metamorfosis de los intelectuales latinoamericanos*. El sociólogo reconoce el importante papel que inicialmente jugaron las dictaduras de la década de los setenta en el cambio del mundo intelectual latinoamericano. Encuentra una clave en las consecuencias que acarrearón los procesos de financiamiento a investigaciones que involucraban la participación de docentes e investigadores que habían sufrido persecución, encarcelamiento y pudieron exiliarse y continuar su actividad académica en otros países³ debido a la expulsión de las universidades de sus países de origen.

Imagen 3 página anterior. *Secuencia estencileado de bicicleta escala 1:1, Fernando Traverso. Fragmento fotografía gentileza de Nicolás Pousthomis, 2006.*

¹ El paro agropecuario, lock out y bloqueo de rutas en Argentina de 2008 fue un extenso conflicto en el que cuatro organizaciones del sector empresarial de la producción agro-ganadera en la Argentina (Sociedad Rural Argentina, Confederaciones Rurales Argentinas, CONINAGRO y Federación Agraria Argentina), tomaron medidas de acción directa contra la Resolución n° 125/2008 del Ministro de Economía Martín Lousteau, durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, que establecía un sistema móvil para las retenciones impositivas a la soja, el trigo y el maíz.

² Entre los más activos en el debate argentino: *Carta Abierta, Aurora, Club Político Argentino y Plataforma 2012* al que pertenece Maristella Svampa.

³ Principalmente en Europa, México, Venezuela o Estados Unidos.

La transformación de los intelectuales latinoamericanos, que el autor identifica a partir de la incorporación de académicos como funcionarios de investigación a centros de estudios que dependen del financiamiento externo, es relevante por la influencia que tienen en la orientación hacia temas adecuados, prioridades de investigación, enfoques y definición de protocolos pertinentes. Finalmente en su artículo, Petras reconoce dos tipos de intelectual diametralmente opuestos que servirían como modelo para pensar las tensiones en la próxima generación: los “intelectuales orgánicos” de los años sesenta y los “intelectuales institucionalizados” de los años ochenta y noventa,

El impacto de los últimos sobre la generación actual ha sido contradictorio: aunque han impartido capacidad metodológica, sus estudios teóricos y empíricos se enmarcan en un contexto ideológico que suministra un terreno intelectual inadecuado para desarrollar un compromiso con las luchas de clase emergentes. Aun así, la incapacidad del intelectual institucionalizado para suministrar respuestas adecuadas a los problemas apremiantes que enfrentan los regímenes democrático-liberales, ya ha puesto en marcha la formación de núcleos de jóvenes intelectuales vinculados a los movimientos sociales y políticos. (Petras, 1988: 82).

En mismo registro, Silvia Rivera Cusicanqui advierte respecto “al papel de los intelectuales en la dominación del imperio” y a,

...la responsabilidad colectiva de no contribuir al remozamiento de esta dominación [...] La estructura ramificada del colonialismo interno-externo tiene centros y subcentros, nodos y subnodos, que conectan a ciertas universidades, corrientes disciplinarias y modas académicas del Norte con sus equivalentes en el Sur. (Rivera Cusicanqui, Silvia, 2010: 63).

La condición de intelectuales definida como la de “aquellos individuos que reclaman como fundamento de legitimidad para sus intervenciones públicas una forma de pensamiento crítico, independiente de los poderes, y sustentada en el uso de la razón” (Plotkin, M. y Neiburg, F, 2004: 15), posibilita identificar varias dimensiones relevantes en nuestra investigación. Primero, y alertados por Petras, que la exigencia de ser “independiente de los poderes”, al desnaturalizarse, puede interpretarse en sintonía con la lógica de la institucionalización a la que el sociólogo refiere como “imagen de autonomía intelectual”, y relativizarse en tanto que “las consecuencias directas de la dependencia económica se manifiestan a nivel ideológico, estableciendo los parámetros políticos del discurso intelectual. De allí la importancia de conservar una imagen de autonomía intelectual para disimular la dependencia” (Petras, 1988:75). Estas cuestiones se constituyen en una especie de *tester* para revisar nuestras acciones.

En otro registro, el objetivo de la búsqueda de legitimidad sustentada en el “pensamiento crítico” y el “uso de la razón” nos remite a la exigencia de profundizar en el plano de la reflexión epistemológica. Finalmente, en relación a las “intervenciones públicas” se abren indagaciones en lo inherente a la acción pública que exhiben la fertilidad de retomar las caracterizaciones y distinciones que propone Hannah Arendt, a lo largo de su obra⁴, entre “espacio público y político”. Revisar esto último favorece oportunidades de *indisciplinamientos* para las nuevas prácticas de ocupación del espacio público en las que se inscribe el proyecto de memoriales. Para ello, basamos las reflexiones en las investigaciones de Anabella Di Pego (2005; 2006) que vienen iluminando nuestro trabajo respecto de los aspectos vigentes de la propuesta arendtiana.

⁴ Con vaiveines y diferencias, incluso confundiéndolos o utilizándolos a modo de sinónimos, nos referimos a las reflexiones que recorren *La condición humana*, *¿Qué es la política?*, *¿Qué es la libertad?*, *Tiempos presentes*, *De la historia a la acción*.

ESPACIO PÚBLICO: EL HACKEO DEL ESPACIO POLÍTICO. Comprender la fecundidad del pensamiento de Arendt exige suspender naturalizaciones devenidas de ciertas delimitaciones, al interior de las disciplinas arquitectónicas y urbanísticas, de la noción de “espacio público” en tanto “vacíos urbanos que preceden o acompañan todo entorno construido” (Delgado y Malet, 2007: 1); también a aquellas que, en extremo simplificado, definen al espacio público tan amplia y vagamente como al espacio de todas y todos. Requiere, a la vez, evitar prejuicios en torno a la asimilación general del “espacio político” al de la ebullición y disputa por el triunfo de unas formas de convivencia sobre otras en tanto visiones de mundo diversas para “la gestión compartida en la mejora de las condiciones de vida.” (Alguacil, 2008: 199). Si bien se reconocen fecundos aportes para comprender la potencialidad implícita en “el espacio público como espacio político” (Borja, Jordi y Muxi, Zaida, 2000: 66), suspender momentáneamente dichas enunciaciones facilita acceder al núcleo de la distinción de la propuesta de Arendt que resulta clave para esta tesis en la medida que permite leer la fortaleza emancipatoria que el espacio público inscribe.

Inicialmente, las conceptualizaciones de Hannah Arendt inquietan por cuanto, contrariamente a nuestros prejuicios, el espacio político está dotado de cierta perdurabilidad al obrar de marco regulador y estabilizador de las interacciones entre las personas, aquello que se entiende generalmente como “orden público” alejado de ese espacio en ebullición. Arendt identifica al espacio político como al espacio público institucionalizado, limitado por leyes que establecen derechos, obligaciones, usos, propiedades, etc. El espacio público es entonces más amplio que el político, ya que con este último, Arendt alude explícitamente a la *polis*, espacio institucionalizado por excelencia.

Siguiendo las palabras de Arendt podemos apreciar que no todo espacio público es inmediatamente un espacio político. Es decir, el espacio público es más amplio que el espacio político, por lo cual este último comparte todas las características del espacio público pero con alguna especificidad que al mismo tiempo lo distingue de éste [...] El espacio público, entonces, es un mundo común que reúne y separa a los hombres, y que se caracteriza por la publicidad más amplia posible, es decir por el hecho de que puede ser visto y oído por todos [...] podemos observar que el espacio político requiere además de un mundo común y de un carácter público, del establecimiento de una *polis*, es decir de leyes y constituciones que establezcan ciertos límites y condiciones de posibilidad más estables a las acciones y a las palabras de los hombres. (Di Pego, Anabella, 2005: 45).

Esta cuestión fue relevante ya que revela un escenario de oportunidades en el espacio público en oposición a las limitaciones que establece la institucionalidad propia del espacio político que prescribe taxativamente cómo se debe aparecer y actuar en él. Traer aquí las caracterizaciones de Arendt ilumina respecto de la energía latente en el espacio público así entendido, cuestión que aproxima a su plano ontológico, en tanto espacio de disputa contrahegemónica, de luchas por adquirir nuevos derechos: un lugar en que el proyecto arquitectónico, junto con otros saberes, tendría mucho para decir y hacer. Veamos en las propias palabras de Arendt:

En todas las épocas, la gente que vive conjuntamente tendrá asuntos que pertenezcan al reino de lo público: es importante que sean tratados en público. Lo que estos asuntos *sean* en cada momento histórico probablemente es enteramente distinto [...] Me parece totalmente distinto lo que se convierte en público en cada período. (Arendt, Hannah, 1998: 151).

Memorar es una actividad que se realiza en tiempo presente, “la memoria es siempre un fenómeno actual, un vínculo vivido con el presente eterno” (Nora, 194:19). En Argentina, a partir de los ochenta, la tensión social y política que despertó la voluntad de procesar lo sucedido durante la última dictadura cívico-militar hizo tangible que la memoria se convirtió en un asunto público en tanto un territorio en disputa por los sentidos no solo del pasado sino también del presente. Arendt reconoce que en el espacio público las y los ciudadanos pueden reunirse para actuar y dar publicidad —o carácter público— a sus reclamos con el objeto de que puedan ser vistos y oídos por la mayor cantidad posible de personas con la intención de producir transformaciones que pudieran llegar a sedimentar en el espacio político. Una de las características más relevante para Arendt del espacio público es el hecho de brindar posibilidades de “asociación” y de reunir voluntades comunes hacia acciones emancipatorias. Jordi Borja y Zaida Muxi lo expresan de la siguiente manera,

El espacio público como lugar de ejercicio de los derechos es un medio para el acceso a la ciudadanía para todos aquellos que sufren algún tipo de marginación o relegación. Es la autoestima del manifestante en paro que expresa un sueño de ocupante de la ciudad, que es alguien en ella y no está solo. (Borja y Muxi, Zaida, 2000: 66).

Se trata de un espacio que propicia la reactualización de pactos de convivencia hacia la construcción permanente de nuevos derechos: “la gente en la calle es un potencial contrapoder.” (Borja: 2015). En el contexto de vigencia de las denominadas “leyes de impunidad”, los reclamos por “Memoria, Verdad y Justicia”, que sitúan a la Memoria en el primer lugar de la tríada, están en consonancia con la respuesta de Yerushalmi a la pregunta que orienta a definir a la “memoria”⁵ en el plano de la necesidad de justicia, “¿Es posible que el antónimo de “el olvido” no sea “la memoria” sino la justicia?” (1989:26). ¿Puede la Arquitectura participar de dichos reclamos?, ¿con qué estrategias proyectuales?

El proyecto arquitectónico y el urbano —en algunos casos de modo consciente y deliberado⁶ y, en otros, sin atender a su potencial emancipatorio—, han asumido la voluntad represiva del espacio político sobre la ciudadanía. El antropólogo catalán Manuel Delgado advierte que en los espacios urbanos arquitecturizados parece como si no se previera la sociabilidad,

La labor del urbanista es la de organizar la quimera política de una ciudad orgánica y tranquila, estabilizada o, en cualquier caso, sometida a cambios amables y pertinentes, protegida de la obcecación de sus habitantes por hacer de ella un escenario para el conflicto, a salvo de los desasosiegos que suscita lo real. Su apuesta es a favor de la *polis* a la que sirve y en contra de la *urbs*, a la que teme. (Delgado, 2004: 7).

Si bien, la ley prescribe taxativamente las formas de aparición en el espacio político (en términos arendtianos), el Arte y la Arquitectura pueden ser formas privilegiadas para la emergencia del espacio público en tanto lugar que convoque a los activismos.

⁵ A partir de los años ochenta en el mundo occidental, distintos saberes en el campo de las ciencias sociales (la sociología, la psicología social, la historiografía, la antropología y la filosofía) y de modo transversal en múltiples trabajos empíricos, vienen intentando asir el fenómeno de la memoria en un contexto en que analistas culturales han caracterizado como el de una “explosión de la memoria.” (Jelin, Elizabeth, 2000:6). Las ciencias sociales latinoamericanas encontraron un nicho de reflexión específico en los derechos humanos y las memorias de la represión y la violencia política perpetradas durante las dictaduras del Cono Sur añadiendo particularidades.

⁶ Un caso paradigmático es el plan de Haussmann para el París de la segunda mitad del siglo XIX en el que la decisión política de realizar grandes avenidas puede interpretarse tanto como facilitadora para el uso de los carros militares y hacer poco eficaces las barricadas, es decir, colaborar con el Estado en el plano represivo, como así también como oportunidad para negocios vinculados a la renta del suelo, plano menos denunciado en términos historiográficos. En nuestros días es claramente visible que “el espacio público es objeto de interés por parte de los intereses económicos” (Borja: 2015), apetecible por el mercado y las actividades lucrativas privadas en torno al consumo, cuestiones que, de modo concomitante, promueven su uso restringido: calles, plazas y parques son apropiados por diversas iniciativas de intereses privados con fines comerciales y publicitarios. En estos casos, también las dimensiones represiva y punitiva acompañan las decisiones, aunque muchas veces estén invisibilizadas por la aparente preeminencia del factor económico dominante en nuestros días.

Si el espacio público surge cada vez que las personas se reúnen, se caracteriza por la espontaneidad y está relacionado con el ámbito de las gestas homéricas que constituye el paradigma de espacio público en el mundo griego ya que “conforma un espacio de aparición donde cada uno puede realizar acciones admirables pero que desaparece cuando los hombres se dispersan y solo pervive en la memoria a través de las narraciones de los poetas” (Di Pego, Anabella, 2005: 46), nos preguntamos, ¿qué estrategias proyectuales, en tanto “acciones admirables” en el espacio público, pueden propiciar una pervivencia de la memoria en las “narraciones de los poetas” y en el de boca en boca de las personas?

Cuando pensamos en las “acciones admirables”, el arte callejero, signado por prácticas activistas y biopolíticas, resulta una orientación posible para trabajar estrategias *indisciplinadas* respecto de lo que Delgado identifica como aspectos propios de las disciplinas arquitectónicas y urbanísticas “a salvo de los desasosiegos que suscita lo real”.

Las palabras del artista rosarino Fernando Traverso, reconocido por las biciletas estencileadas en el espacio público, tal como Arendt lo define, cobran nuevos sentidos,

Cuando salí la primera noche a pintar me di cuenta de que se me revolvían las tripas, tenía la misma sensación que en aquellos años. Fue una obra que hice con toda esa energía, por eso la quería hacer y por eso la estoy haciendo todavía. Es como una práctica militante y me genera esa adrenalina, porque si bien los tiempos son diferentes uno está invadiendo un lugar. (Scandizzo, 2006).

Ese estar “invadiendo un lugar” refiere precisamente a la posibilidad de la irrupción espontánea que propicia el espacio público. Conocer las reglas del sistema facilita una suerte de *hackeo* del espacio político tal como lo hacen miembros de comunidades y subculturas entusiastas y rebeldes. Esto nos remite nuevamente al espacio público en su plano ontológico, “espacio también en que los individuos y los grupos definen y estructuran sus relaciones con el poder, para someterse a él, pero también para insubordinarse o para ignorarlo mediante todo tipo de configuraciones autoorganizadas.” (Delgado, 2004: 8).

ACTIVISMOS Y BIOPOLÍTICAS. Andrea Giunta analiza la extensión y los campos de aplicabilidad de la noción acuñada por Michel Foucault de biopolítica (2004) que fue complejizada y ha venido desplegando nuevos sentidos a su significación inicial con el aporte de reflexiones desde diversos ámbitos. En el Arte, refiere a obras que requieren la presencia y la participación del cuerpo para cobrar sentido. La emblemática “La familia obrera”⁷ de Oscar Bony, presentada en “Experiencias ‘68” en el Instituto Di Tella y retirada por subversiva, es un ejemplo para ilustrar el concepto en el campo artístico. Giunta se pregunta “¿qué permite pensar una perspectiva biopolítica en relación con el arte?”. Una de las respuestas refiere al proceso de vinculación del arte con la vida política,

Me interesa, finalmente, considerar hasta qué punto, ciertas imágenes, móviles entre el campo de la producción artística y el de la comunicación masiva, asumen el lugar del recuerdo. Recuerdo como re-cordar, como volver a pasar por el corazón, por la sensibilidad, la presencia de una ausencia, los desaparecidos. Re-cordis: memoria, lo contrario del olvido. (Giunta, Andrea, 2012: 8).

⁷ La obra se completaba con un cartel que decía: “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra.” La obra de Bony otrora censurada reapareció en el año 2007 documentada en una fotografía, dentro de una retrospectiva del artista que realizó el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

Las bicicletas del artista rosarino Fernando Traverso reiniciaron en el año 2001 en Rosario acciones artísticas callejeras que pueden leerse a través de la noción foucaultiana de biopolítica. Inscribir estas obras en las biopolíticas es también un modo de *indisciplinamiento* ya que “apuntan a continuarla (la vida misma) no como la reproducción pasiva de aquello que administran las instituciones...” (Giunta, Andrea, 2012: 8). Con las instituciones nos referimos en primer lugar al Estado, que es el regulador del aparecer en el espacio público, y también a las universidades y a los contenidos “que administran”. Cabe recordar que acciones artísticas como las propuestas de Traverso han sido consideradas en la categoría de “arte urbano” cuyo rasgo frecuente es la “ilegalidad” que refiere a la infracción de la ley establecida para el espacio político arendtiano. Ana López Ortego, del colectivo colombiano *Arquitectura Expandida*, caracteriza el accionar de este tipo de intervenciones como dentro de lo que denomina la “ilegalidad reivindicativa”, en relación a lo que identifica Jordi Borja,

En muchos casos, el conflicto socio-cultural y su exigencia de reforma político-jurídica debería asumir con audacia el riesgo de la alegaldad, reivindicar la paradoja del “derecho a la ilegalidad” para convertir en derecho lo que era antes no legal o ilegal. (Borja, 2002: 3).

Las prácticas artísticas callejeras vienen siendo un modo de resistencia para intentar hacer audibles reclamos para “convertir en derecho lo que era antes no legal o ilegal”. Pensar en términos de lo “audible”, sumado a los intentos de hacer “visible”, se inscribe en aquellas búsquedas que, en el campo del proyecto arquitectónico cuestionan las indagaciones puro visuales. La apertura fenomenológica para la Arquitectura encontró, de modo concomitante, en el *Minimal Art*⁸ estrategias para asumir la complejidad “vital” inherente al concepto de biopolítica anticipando preocupaciones del *habitar*⁹ como campo privilegiado en los procesos proyectuales contemporáneos.

El resurgimiento de una memoria en acción en Argentina tiene antecedentes ineludibles en el desarrollo de herramientas creativas y en diversos recursos del movimiento de DD.HH. para resistir, confrontar con la dictadura y aparecer ante la población local y la opinión pública internacional. Estas manifestaciones no dejan de resonar en el presente en las pugnas por el espacio público y en torno a un pasaje clave: del reclamo individual al colectivo declamado por *Madres de Plaza de Mayo*¹⁰ en la “socialización de la maternidad” en la que “somos madres de todos y todos los hijos nos parieron.” (Bonafini, Hebe: 1983). Esto último propicia búsquedas en los modos de gestión y co-producción así como en el registro simbólico que se aborda más adelante en torno al problema de *situar*. Las disputas desatadas por si los reclamos de “aparición con vida”¹¹ son individuales o colectivos acarrear indagaciones en el modo de inscribir la identidad de las y los desaparecidos en los memoriales en la necesidad de situar hechos históricos precisos. Los debates políticos por si un memorial debe contener nombres y apellidos o si existen otras alternativas de

8 La influencia de los *Minimalismos* en el campo del arte, para el proyecto de memoriales se aborda en el capítulo 3 de esta tesis en el apartado *Atravesar. Del objeto al paisaje: el land art como estrategia*. Cabe anticipar que en el año 1993, la revista española “El Croquis” N° 62-63 publica un artículo de Joseph María Montaner titulado “Minimalismos” donde reflexiona sobre la fecunda influencia del *Land Art* y el *Minimal Art*, fundamentalmente Walter de María y Richard Serra, en la producción arquitectónica que se abre a las indagaciones con los demás sentidos por esos años.

9 El renovado interés que ha venido desplegándose en torno a la noción de *habitar* se inscribe en indagaciones que retoman el método fenomenológico (descripción directa de la realidad tal cual es sin explicar ni analizar) iniciado por Edmund Husserl —que se propone “ir a las cosas mismas”, a lo dado en cuanto tal, es decir, a los fenómenos— y cuya línea de pensamiento se desarrolló y profundizó luego en el lenguaje técnico que se abrió con *Ser y Tiempo* de Martín Heidegger, su discípulo. En *Construir, habitar, pensar* expresa, “Los hombres construyen, quizás hoy más que nunca, pero de manera que no logran con ello ni el fundamento de su existencia ni la esencia de su habitar.” Expresar en verbos y no en sustantivos es una estrategia metodológica de apertura a impensados. La posibilidad de “habitar las memorias” se aborda en esta tesis en torno al concepto de *agoras de las memorias*.

10 Sitio oficial <http://madres.org/>.

11 “...la consigna “Aparición con vida”, levantada por las Madres desde 1980 (se coreaba en las marchas “con vida los llevaron, con vida los queremos”). Respondía en esa coyuntura a los rumores inciertos que circulaban acerca de que el aparato represivo mantenía detenidos con vida en campos clandestinos. Esta mínima esperanza de que algunos desaparecidos continuasen vivos empezó a esfumarse con el paso del tiempo, cuando esa expectativa se vio enfrentada al descubrimiento de fosas comunes de NN y a los primeros testimonios de los poquísimos sobrevivientes acerca de los cruentos métodos de exterminio.” (Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo, 2008: 33).

inscripción para referir a hechos concretos en los homenajes forman parte de nuestras exploraciones proyectuales.

No exentos de las controversias inherentes a estos procesos políticos y con el objetivo de denunciar lo sucedido en Argentina, organismos de DD.HH. y colectivos de artistas desarrollaron recursos visuales y performáticos creativos gestando los pañuelos, las rondas y el *siluetazo*¹² entre otras acciones, algunas de manera independiente y otras con interesantes métodos hacia la construcción de consensos¹³. A partir de los años 90, los escraches de H.I.J.O.S. fueron estrategias políticas y artísticas colectivas para denunciar a genocidas y evidenciar reclamos por Verdad y Justicia en el marco de la vigencia de las “leyes de impunidad” durante la democracia. Algunos colectivos artísticos de entonces y otros aún vigentes, como el Grupo de Arte Callejero (GAC) y E.t.c., se reconocían (reconocen) herederos de la “experiencia de articulación entre vanguardia artística y radicalización política en los años sesenta que fue Tucumán Arde.” (Longoni, Ana, 2009: 10) .

Del mismo modo que se reveló que las indagaciones en el ámbito del Arte en torno al problema de la irrepresentabilidad y la negatividad anticipan búsquedas en algunas arquitecturas de memoriales inscriptas en la lógica de los antimonumentos, las “políticas visuales del movimiento de DD.HH.” (Longoni, Ana, 2010:1) desde la dictadura en Argentina señalan también, de modo anticipatorio, acciones en torno a prácticas transgnoseológicas y colectivas para proyectar y construir dispositivos mnémicos en el espacio público.

En relación a las búsquedas para acercar a quienes circulaban por el espacio público a los reclamos de “aparición con vida”, resultaron clave aquello que Longoni denomina como “matrices de representación” de la figura del desaparecido, al mostrar recursos creativos para interpelar a personas que no participan directamente de la problemática. Así funcionaron las múltiples estrategias fotográficas propias de las primeras etapas y, las que nos interesaron particularmente, las de la “segunda matriz” caracterizada por el “encimamiento entre el lector y el destinatario” (Longoni, 2010: 6), donde incluso el manifestante ocupa el lugar, “pone el cuerpo” en lugar de la persona ausente.

Esta segunda matriz, que está en sintonía con aquellas que estimulan la reflexión desde la ampliación sensorial, agrega una estrategia fundamental: la exigencia de “poner el cuerpo”, cederlo a la experiencia. Esto último resulta altamente sugerente y efectivo en relación a tramar procesos de identificación y, fundamentalmente, en la posibilidad de inscribir estas acciones como prácticas biopolíticas: “obras que involucran los cuerpos de otros.” (Giunta, Andrea, 2009: 252).

Las bicicletas en tamaño real que Fernando Traverso venía estencileando sobre diversos soportes en el ámbito privado desde el año 1995, salieron al espacio público el 24 de marzo de 2001, a 25 años del golpe. Se había propuesto homenajear a sus compañeras y compañeros desaparecidos como parte de un colectivo de 350 personas, cifra emblemática de la desaparición forzada durante la dictadura en Rosario. Resulta sugerente la adaptación inédita del recurso de una técnica tradicional de

12 “Y, por lo menos, desde mi punto de vista yo considero que siluetazo tiene que ver con esta saga de -azos, que tienen mucho que ver con cierta historia política argentina de puebladas, de tomas de la calle a partir del Cordobazo, el Viborazo, el Argentinazo, etc.” (Longoni, Ana, 2010:13). Agregamos el Rosariazo, realizado en la ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina entre los meses de mayo y septiembre de 1969 contra la dictadura de Juan Carlos Onganía.

13 Para acceder a las instancias en torno a los acuerdos para la propuesta inicial de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, presentada a Madres de Plaza de Mayo en setiembre de 1983, para “realizar 30.000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural realizadas por todas las entidades y militantes de distintos sectores que coincidan en reclamar por los derechos humanos” y a los procesos de reapropiación y enriquecimiento de las estrategias artísticas con el aporte de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas, consultar Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.). 2008. *El Siluetazo*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo) p. 63-70.

reproducción artística, como es el grabado, a la escala del espacio público,

En ese momento le puse ese número y me propuse llegar a eso como un grabador. Porque los grabadores hacen una tirada de 20 y ponen 1/20, 2/20... yo hice un grabado esparcido por toda la ciudad. Utilicé las paredes como papeles, como hojas para imprimir. (Scandizzo, 2006).

Vinculamos esto último al diseño de Pablo Barragán para la fuente del *Nunca más* y a las técnicas que se adaptan a los tiempos políticos y sus lenguajes comunicativos: de la pintada callejera al estencil y al uso del aerosol.

En un contexto de crisis económica, de representatividad política, de descreimiento generalizado en las instituciones y en el que seguían aún vigentes las “leyes de impunidad” del genocidio cometido durante la dictadura, Traverso realiza un memorial cuya escala de intervención e influencia es la de la ciudad de Rosario con un recurso poético y con las técnicas de las acciones militantes callejeras. Se trata de una obra que establece claros cruces entre arte y política,

...es decir, con las contaminaciones, las intersecciones, las mutuas redefiniciones que entre el arte y la política se producen en momentos históricos cruciales, que no se dan continuamente sino en ciertas coyunturas, en ciertos momentos. Habitualmente tienen que ver con momentos de gran conmoción social o procesos políticos de fuerte signo emancipador, por decirlo en términos genéricos, donde esas articulaciones superan esta suerte de esferas autónomas en las que la modernidad viene comprendiendo al arte y la política y permite reformulaciones mutuas que dejan re-situado y redefinido tanto al arte como a la política. (Longoni: 2010, 1).

LO GLOCAL. En otro registro, la obra de Traverso tiene la particularidad de cumplir con la doble condición de ser local y global. La bicicleta es un símbolo de la militancia local, era el medio de transporte con el que más fácilmente se podía escapar ante un riesgo inminente. Además habla de la condición de clase, según el autor “porque no podés pensar que sea un oligarca o un milico el que maneja una bicicleta. El que maneja una bicicleta es un trabajador o es el hijo del trabajador.” (Scandizzo, 2006). La bicicleta era dejada por quien iba al exilio, por quien era secuestrada o secuestrado. La bicicleta contenía una experiencia personal del autor que lo remitió a esa imagen: “Un compañero dejó su bicicleta y lo chuparon, y la bicicleta quedó ahí, atada, porque él se llevó la llave del candado... Esa bicicleta vacía la dejamos todos. Yo también la dejé en el galponcito de mi casa”. (Scandizzo, 2006).

El memorial que produce Traverso se inicia en una reflexión sobre el vacío que dejaron esas y esos militantes, lo que lo pone en sintonía con las búsquedas a nivel global¹⁴. En este caso, el vacío que el artista experimentó en “carne propia”, no solo remite al problema de representar lo irrepresentable: la ausencia de compañeras y compañeros. La historia que animó a Traverso a realizar este homenaje fue la de una bicicleta en particular que pertenecía a un compañero de militancia de la *Juventud Peronista* con quien tenía una cita en el año 1976 y cuya decisión salvó su vida. Un día de 1976, durante la dictadura, debía encontrarse con él y, a pocos pasos de estar enfrentados, lo vio dejar su bicicleta atada y seguir camino. Esta acción extraña indicaba peligro: no se

¹⁴ Resultó fecundo registrar que la cuestión del vacío como experiencia a indagar, tanto desde perspectivas artísticas como arquitectónicas, fue el tópico central para el proyecto de memoriales y museos de memoria en el mundo a partir de los años ochentas. Por citar un caso paradigmático, al respecto del proyecto para la ampliación del *Museo Judío* en Berlín, propuesta de Daniel Libeskind que resultara el primer premio del concurso en 1982, el autor declara: “El visitante percibirá la línea recta del vacío-pasará por la experiencia de atravesar el vacío a través de los puentes vacíos-, pero nunca será capaz de atravesar el zig-zag en su totalidad.” (Bates, 1996:11).

saludaron ni se miraron. Luego, esa persona fue secuestrada y permanece desaparecida.

TRANSUBJETIVIDAD Y DISOLUCIÓN DE LA AUTORÍA. Esta obra fue un misterio hasta el año 2003, se desconocían su propósito y autoría. Las bicicletas vacías estimulaban interrogantes y preguntas. La escala 1:1 y el color negro del aerosol con el que se pintaban generaban la ilusión de realidad, parecían verdaderas bicicletas abandonadas, solitarias. ¿A quienes pertenecen esas bicicletas?. Algo daba alguna pista: el “/350” las vinculaba al número emblemático de las desapariciones forzadas en Rosario durante la última dictadura cívico-militar.

La cuestión de la autoría es clave: ¿quién realizaba esa obra?. La disolución de la autoría en lo colectivo es una de las estrategias que se trama con las de las políticas visuales del movimiento de DD.HH.. De la misma manera que para realizar el *Siluetazo* era necesario pintar 30.000 siluetas y para concretar ese propósito debían participar muchas personas, en el caso de las bicicletas, el objetivo de estencilear 350 requería extender la participación. El pasaje de un artista, que pone a disposición su obra para ser replicada por quien lo desee¹⁵, al colectivo de artistas que opera desde otras lógicas de producción ligadas a los modos asamblearios de toma de decisiones, fue una alternativa de gestión y producción artística que resurgió en el contexto de la crisis de 2001. Se inauguró definitivamente otro ciclo de activismos políticos y artísticos que reencontró en el hacer colectivo, opciones para tramar las memorias en el presente con aquellas prácticas de las que son herederas.

Cabe recordar que el 19 de diciembre de 2001, en el marco del estado de sitio en todo el país por el término de 30 días a partir del decreto 1678 firmado por el entonces presidente Fernando De la Rúa, se volvió a desatar la violencia de las fuerzas policiales y de seguridad asesinando, a lo largo del país a 39 personas, entre ellas, a Claudio “Pocho” Lepratti, ex seminarista, activista social y referente en el barrio Ludueña de Rosario mientras trabajaba en un comedor comunitario en barrio Las Flores. El contexto fue la represión ordenada por el gobierno nacional para contener las manifestaciones contra el estallido de una crisis política, económica, social e institucional caracterizada por una intensa y original movilización ciudadana que no solo repercutió en la escena sociopolítica argentina, sino también en el campo del arte. Si bien Andrea Giunta sostiene que “no es posible trasladar las prácticas de la protesta popular a las formas de organización artística” (2009: 16), reconoce que ambas formas de organización colectiva se intensificaron después de la crisis de 2001.

La actividad social desarrollada por Lepratti en Ludueña, amplificada en el barrio Las Flores y diseminada por toda la ciudad de Rosario, se multiplicó a partir de nuevas inscripciones artísticas callejeras. En el año 2002, el colectivo rosarino *Arte por Libertad*¹⁶, con el primer “Carnaval-Cumple de Pocho”¹⁷ en Ludueña y con los *Hormigazos*¹⁸—que eran acontecimientos culturales para pedir

¹⁵ Es posible descargar el estencil de la página de Fernando Traverso así como desde distintos sitios que se hacen eco de la propuesta. <http://www.00350.com.ar/manualestencil>

¹⁶ Con la participación del letrista Rodolfo “Mono” Saavedra, creador de la pintada de la hormiga *Pocho-hormiga*, “Arte por libertad es un conjunto de experiencias estéticas gestadas de manera colectiva dentro de procesos de organización popular, por eso, encarnadas en el suceder del movimiento simbólico: entre los intoxicados tiempos de búsqueda de la sentida significación, entre las flores de los árboles o la imaginación de los pájaros en el cielo”. En <http://arteporlibertad.blogspot.com.ar/> (Consulta 9 de noviembre de 2013).

¹⁷ El Carnaval-Cumple de Pocho es una fiesta popular que se desarrolla ininterrumpidamente desde el año 2002 en la plaza Claudio “Pocho” Lepratti, ex José Mármol, del barrio Ludueña de Rosario. Si bien existe una coincidencia entre la fecha de nacimiento de Lepratti, 27 de febrero, y el contexto de los festejos de carnaval en Argentina, es relevante detenerse en el modo festivo y activo para el duelo. Se trata del reclamo de justicia, a la vez que, estímulo para el activismo representado en la militancia social caracterizada por la alegría de “Pocho”. “Lo que atraviesa todo el carnaval siempre es, no solamente la alegría, la tristeza, la resistencia y la lucha sino también el pedido de justicia constante para Pocho y para todos los asesinados, tanto de diciembre del año 2001 como los pibes que mueren de gatillo fácil y todos los compañeros que ya no están” (Halsouet: 2011).

¹⁸ El hormigazo fue el nombre que se dio a la movilización política y artística de diciembre del año 2002 en reclamo de Verdad y Justicia por los crímenes cometidos los días 19 y 20 de diciembre de 2001 convocada en Rosario por artistas callejeros y activistas por iniciativa del *Grupo Trasmargen*. La consigna “azo, azo, azo...se viene el HORMIGAZO en las calles, en las paredes, en los techos, en la internete, en las pancartas, en las plazas, en el aire...” anticipaba nuevas prácticas colectivas en el espacio público.

justicia por los asesinatos del 19 y 20 de diciembre de 2001—empezó a instalar la idea de que en cada marcha y acción política se dejaran huellas en las calles. La icónica “hormiga”, los estenciles y los murales del “ángel de la bicicleta” se sembraron por el espacio público anticipando nuevas prácticas artísticas colectivas en las que los modos assemblearios de gestión y producción surgen como novedad.

“El ángel de la bicicleta” es el nombre de una canción popular escrita e interpretada por León Gieco¹⁹, lanzada como single de su álbum *Por favor, perdón y gracias* (2005) en homenaje a Claudio Pocho Lepratti. Es así nombrado por haber realizado su trabajo de militante social utilizando su bicicleta para atravesar la ciudad de Rosario desde el barrio Ludueña donde residía hasta el comedor comunitario en barrio Las Flores donde trabajaba. Las bicicletas estencileadas por Fernando Traverso, obra en homenaje a las y los desaparecidos, se traman con las del ángel de la bicicleta en “...crear las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del nosotros...” (Jelin, Elizabeth, 2000: 12). Se trata de redes posibilitantes de identificación entre los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura y la violencia institucional²⁰ perpetrada en democracia.

Hay varias pistas que se revelan en esta identificación y que exhiben recursos artísticos que interpretamos como otras bisagras o rupturas. En primer lugar, la bicicleta de Traverso queda plasmada a escala real y vacía, cuestión que interpretamos en los registros de las búsquedas artísticas en torno al problema de la ausencia y la negatividad propias de la etapa de asimilación a la experiencia europea. Por otra parte, las bicicletas no aparecen en cualquier lugar: señalan ex CCDs, escuelas que registran desapariciones forzadas de estudiantes, lugares de trabajo de militantes: es un memorial situado que señala una historia. Los estéciles del ángel de la bicicleta son pequeños, como semillas que se proponen germinar en todos los rincones de la ciudad. Es una bicicleta habitada por la silueta alada del Pocho encarnando el activismo que pretende diseminarse por toda la ciudad. La bicicleta de Traverso ha sido confundida como remitiendo a las de Pocho Lepratti y eso, lejos de disgustar al autor, forma parte del propósito militante de la obra que superpone tiempos,

No como tiempos yuxtapuestos, comparados para inducir su confrontación, son tiempos superpuestos en los que el pasado nunca deja de actuar junto al presente, todos activos al mismo tiempo. Esta es una biopolítica de la imagen que se reactiva en el tránsito de la iconografía de las organizaciones de derechos humanos al campo erudito del arte. (Giunta, Andrea, 2012: 13).

LO ASAMBLEARIO. Las asambleas para tratar asuntos delimitados colectivamente, emergieron y se multiplicaron en el espacio público por todo el país, proveyendo recursos novedosos para la dinamización de saberes hacia transformaciones políticas. “Son modalidades de organización voluntaria y participativa, en las que se ejerce la democracia directa en tanto sus miembros toman decisiones en representación de sí mismos (en este sentido, es lo opuesto a la democracia representativa).” (Giunta, Andrea, 2009: 251). Otra ruptura posible se muestra en el pasaje: *de lo representativo a lo presentativo*²¹ que implica desarrollar estrategias proyectuales en el intento de escuchar otras voces y hablar otras lenguas orientadas por la utopía del

19 Es un cantautor cuya obra más reconocida *Solo le pido a Dios*, se ha constituido en un himno a la paz que tiene versiones y ha sido interpretada en varios idiomas.

20 Estas fueron urdidas en ocasión del proyecto el memorial en homenaje a los desaparecidos en Rosario iniciado en el año 2008, *Tiempo de Hormigas* que se desarrolla en el capítulo 5, apartado *Co-gestionar* de esta tesis.

21 Se desarrolla en esta tesis en el capítulo 5 *Hablar una lengua común. De lo representativo a lo presentativo* en torno a una experiencia de *arquitectura directa*.

“interconocimiento” (Santos, 2010: 52) que propone el desafío de aprender otros conocimientos sin olvidar el propio, otra manera de pensar la condición anfibia. Se trata del intento de desarrollar la capacidad de integrar y equilibrar ambas naturalezas, las diversas pertenencias —en nuestro caso las de arquitectas y arquitectos investigadores militantes a través de prácticas de conocimiento que permitan intensificar la voluntad de transformación social— sin desnaturalizar ninguna y, de ese modo, ser capaces de habitar y transitar mundos diversos y de desarrollar una mayor comprensión y reflexividad sobre las diferentes situaciones que posibiliten la producción de nuevos conocimientos de vocación emancipatoria.

Lo sucedido en el año 2001 fue un episodio de excepción en relación a la supresión de las garantías constitucionales y al otorgamiento explícito de facultades preponderantes a las fuerzas armadas para actos de represión por parte del gobierno de turno desde el retorno a la democracia en 1983²². No obstante, la violencia institucional se continuó en el año 2002 con más asesinatos. El 26 de junio 2002, en la estación de trenes de Avellaneda en la zona sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en el marco de una protesta multitudinaria en reclamo de trabajo, de actualización de planes sociales y en contra de la persecución política, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, militantes de organizaciones sociales y políticas, fueron asesinados por la policía dentro de la estación en el contexto de una brutal represión policial. Desde entonces, la estación se transformó en un lugar altamente simbólico, no solo por el acontecimiento histórico en plena crisis argentina sino, por las prácticas sociales y artísticas de memoria que se desarrollaron en torno a la Estación Avellaneda que, desde entonces, comenzó a nombrarse como Estación Darío y Maxi. En relación al proyecto que desarrolla Ariel Jacobovich junto al Colectivo de Arquitectura Pública Asamblearia (CAPA),

El predio lindante al pabellón de la Estación cedido por la compañía de trenes al Frente Popular Darío Santillán permitió pasar de una memoria del recuerdo a una memoria en acción, transformando la Estación en una de las sedes de la organización. Una memoria en acción que consiste en continuar las luchas de aquel 2002, aún hoy vigentes a través de propuestas laborales, educativas y culturales y que fue el punto de partida del proyecto. (Jacobovich + CAPA, 2015: 129).

El término biopolítica resulta de una fertilidad inusitada para interpelar nuestras acciones. Se trata también de una noción anfibia en sus condiciones biológicas y políticas. Nos preguntamos, ¿de qué modo un memorial puede contener una memoria del recuerdo y una memoria en acción?, ¿qué lugar ocupan los cuerpos para una memoria en acción?, ¿activar memorias será un modo de pensar un proceso memorial propio y situado, rosarino, argentino y desde el Sur?.



Imagen 4. El Siluetazo, Buenos Aires 21/22 de setiembre, 1983. Ph: Eduardo Gil. En <http://www.eduardogil.com/siluetazo.html>

²² Las nuevas políticas de seguridad del gobierno del presidente argentino Mauricio Macri han retomado y propiciado un escenario represivo —el nuevo “Protocolo” y el decreto en 2016 la “Emergencia en Seguridad” autorizando la intervención de las FFAA en la seguridad interior— que se cobró dos víctimas fatales en el contexto de la protesta social y en relación al conflicto de tierras en el sur argentino con la comunidad Mapuche durante el año 2017: Santiago Maldonado (28 años) y Rafael Nahuel Colhuan (21 años).



3° RUPTURA

CAMBIO DE ÉPOCA y epistemologías sin fronteras.

El memorial como co-construcción situada.

*Los ciclos culturales no pueden planificarse ni predecirse.
En los tiempos de máxima pesadumbre se generan recursos inesperados,
la creatividad se reactiva, se acelera.*
Andrea Giunta, 2009.

Diversos analistas culturales coinciden en que los comienzos del siglo XXI estuvieron signados, en una gran proporción de los países de América Latina, por prácticas activistas de distinto tipo con un rol preponderante de los movimientos sociales y por la emergencia de liderazgos¹ en la región que se proponían impugnar en bloque el consenso neoliberal de la década anterior² en lo que ha sido caracterizado como “cambio de época” (Svampa, Maristella: 2008). Se trataba de la posibilidad de revivir el sueño de Simón Bolívar, José Artigas y José de San Martín, de la unidad política condensada en la noción de *Patria Grande*³ con origen en la frase acuñada en 1914 por el mismo Bolívar: “Para nosotros, la Patria es América”.

Los procesos que orientaron hacia dicho cambio político-cultural exhiben síntomas propios en cada país relativos a situaciones y contextos específicos. En Argentina la crisis de 2001 abrió un particular “escenario” favorecido por las diversas mudanzas en las correlaciones de fuerza y sus situaciones transicionales devenidas del estallido de una generalizada movilización social que impugnaba la política anterior sintetizado en el “que se vayan todos”⁴. Entender la política como “escena” remite a la definición rancieriana en términos “de distribución y de redistribución de las posiciones, de configuración y reconfiguración de un paisaje de lo común y de lo separado, de lo posible y de lo imposible.” (Ranciére: 2006).

La radicalidad del cambio, la sorpresa, la velocidad con la que sucedió produjo la percepción de que todo lo que acontecía colocaba al país, a sus ciudades y también a sus prácticas culturales en un nuevo punto de partida. La radicalidad del momento permitió observar el cambio de escena como si se tratase de un caso testigo. (Giunta, Andrea, 2009:27).

El surgimiento de las asambleas barriales, espontáneas y autoorganizadas en las ciudades del país, fue un fenómeno extendido para tratar asuntos relevantes a cada comunidad de origen. Se trataba de espacios de organización popular herederos de las

Imagen 5 página anterior. Pintada callejera del colectivo Arte por Libertad en ocasión de la llegada de la Caravana Sudamericana a Rosario en reclamo por verdad y justicia por la desaparición forzada de los estudiantes de la escuela normal rural de Guerrero. Tramando redes activistas entre Rosario, Argentina —a través de la hormiga de Pocho— y Ayotzinapa, México—con el emblemático número 43. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

1 Principalmente nos referimos a Hugo Chávez Frías en Venezuela, Hugo Morales Ayma en Bolivia, Rafael Correa en Ecuador, Luiz Inácio “Lula” da Silva en Brasil, Manuel Zelaya en Honduras, Fernando Lugo en Paraguay y Néstor Kirchner en Argentina, reunidos en la *Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América* (ALBA) fundada en 2004.

2 El proceso de tránsito hacia la globalización neoliberal no fue lineal ni registró una secuencia única, “muchos de los cambios en el orden económico arrancaron durante la década del setenta; las transformaciones operadas en la estructura social comenzaron a tornarse visible en los ochentas durante la llamada “década perdida”, que en muchos países latinoamericanos culminó en fuertes episodios hiperinflacionarios y abrió la puerta a la implementación de las reformas neoliberales de los noventa.” (Svampa, Maristella, 2008:19). A la vez Svampa también vaticinó que “no significa en absoluto afirmar que hemos entrado en la etapa del posneoliberalismo o que hemos instalado ya su agenda” (2008:34), vaticinio que confirma en su siguiente libro de 2017, *Del cambio de época al fin de ciclo. Gobiernos progresistas, extractivismo y movimientos sociales en América Latina*.

3 El argentino Manuel Ugarte popularizó el concepto en 1922 cuando publicó su libro “La patria grande”.

4 Fue el lema surgido espontáneamente en el curso de las protestas que incluyeron amplios sectores de la clase media y sectores populares que se expresaron mediante los *cacerolazos* y *piquetes* que caracterizaron a las manifestaciones durante la crisis de diciembre de 2001 en Argentina.

formas asamblearias de los movimientos sociales, aquellos que asumen una actitud proactiva en defensa de sus heterogéneas demandas en función de las identidades territoriales y caracterizada por la opción por la acción directa y la demanda de autonomía.

Diversos colectivos de artistas trabajaban también conjuntamente con activistas sociales y políticos tramando prácticas y saberes. El encuentro con otras y otros con experiencias distintas propició la visibilización de la necesidad de la alteridad de modo privilegiado. La otredad estaba encarnada por artistas, docentes, las y los vecinos, militantes, las y los académicos, comerciantes, etc. El colectivo rosarino *Arte por Libertad*—el *Grupo Trasmargen* antes con la convocatoria para el primer *Hormigazo*⁵— conjugó esa diversidad en sus acciones callejeras en reclamo por verdad y justicia por los asesinatos durante diciembre del año 2001 y, particularmente, por el del militante social Claudio Pocho Lepratti. “La experiencia colectiva de tener entre las manos el poder de modificar el presente intervenía en las prácticas artísticas. Nuevas formas de organización de la cultura marcaron una nueva fase en el arte.” (Giunta, Andrea, 2009: 27).

Del mismo modo que las bicicletas de Traverso se solidarizaron con las violaciones a los DD.HH. cometidas en otras latitudes⁶, la hormiga de Pocho de *Arte por Libertad*, que daba cuenta de la actividad militante como un trabajo de hormigas, salió a reclamar también por verdad y justicia por la violencia institucional que se siguió ejerciendo en el país y por las desapariciones forzadas en otros países, como en el caso de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. La otredad se encarnaba en las y los habitantes, no solo de la ciudad y la Patria Grande, sino también del *Sur* en el sentido que lo concibe Boaventura de Sousa Santos,

El Sur es, pues, usado aquí como metáfora del sufrimiento humano sistemáticamente causado por el colonialismo y el capitalismo. Es un Sur que también existe en el Norte global geográfico, el llamado Tercer Mundo interior de los países hegemónicos. A su vez, el Sur global geográfico contiene en sí mismo, no solo el sufrimiento sistemático causado por el colonialismo y el capitalismo globales, sino también las prácticas locales de complicidad con aquellos. Tales prácticas constituyen el Sur imperial. El Sur de la epistemología del Sur es el Sur antiimperial. (Santos, 2009:12).

EPISTEMOLOGÍAS SIN FRONTERAS. La necesidad de tramar las violaciones a los DD.HH. en el presente —en torno a los procesos de identificación transgeneracional y trans subjetivos— y dinamizar la diversidad de saberes invisibilizados por nosotras y nosotros hasta entonces, exige indisciplinamientos en torno a la reflexión epistemológica⁷. Se trata del objetivo de producir nuevos conocimientos para acciones arquitectónicas de vocación emancipatoria en tanto “el horizonte ideológico y el horizonte político o la agenda política desde donde se construye dicha enunciación.” (Achugar, 2003: 211). Las “epistemologías del Sur” proporcionan orientaciones éticas: “no habrá justicia social global sin justicia cognitiva global.” (Santos, 2009:12). Lo que

5 “¿Por qué HORMIGAS?. Su sola mención nos remonta a la idea de un trabajo en conjunto, cotidiano y silencioso que parece pequeño como el tamaño del insecto, que se realiza poco a poco pero que cobra una gran importancia si lo tomamos en función de los fines perseguidos. Vinculadas en organizaciones internas, son poderosas cuando actúan conjuntamente ya que solas exhiben una gran debilidad. De esta manera, compartiendo fuerzas y reservas construyen un hábitat que les permite sobrevivir a las diversas contingencias externas. Referenciándolas con nuestra vida cotidiana, nuestras HORMIGAS-HOMBRE llevan la SEMILLA de una NUEVA CONSTRUCCION (de un sueño, una utopía, un desafío) en donde esa semilla se constituye en el alimento espiritual, esencia del ser humano” (Grupo Trasmargen, 2001).

6 “La imagen *Bici* de Fernando Traverso originalmente solo se podía encontrar en las calles de Rosario, pero desde entonces se ha convertido en un símbolo internacional que recuerda a aquellos que fueron desaparecidos bajo las diversas dictaduras militares en América Latina, específicamente durante la década de 1970.” (Reuter, Laurel, 2006: 25). Al respecto Traverso declaró “Por Ciudad Juárez (México), por ejemplo, un lugar que nunca había pensado que me iban a invitar. Ahí las bicicletas se hicieron para hablar del femicidio, una palabra que se inventó ahí. Ahí las bicicletas estaban estampadas sobre telas floreadas y significaban otra cosa. También pinté 22 bicicletas en Margarita Belén, Resistencia, junto con la Asociación H.I.J.O.S. Tengo muchos amigos exiliados. Por eso la bicicleta viajó a Grecia, España, Inglaterra, Canadá, y en muchos lugares. Porque creo que las ausencias de las desapariciones forzadas es una práctica en todo el mundo, desgraciadamente. (El territorio: 2013).

7 Que se vislumbra y anticipa como necesaria en el *tercer indisciplinamiento*, pág. 16 y en la condición *anfibia* págs.19-20.

germinó espontáneamente en un contexto de crisis —con las asambleas como ámbitos para articular colectivamente estrategias para el bien común ante el vacío de poder dejado por los representantes de la política—exigió realizar una deconstrucción paradigmática de nuestras prácticas y reflexiones naturalizadas hasta entonces. Para realizar proyectos de memoriales vinculados a las violaciones a los DD.HH. en el espacio público se requiere una inmersión en paradigmas comprensivos que permitan salir del encapsulamiento elitista dominante en el mundo académico que dificulta la vinculación con esos otros mundos y “el vaivén que se establece entre el pensamiento y la acción, la teoría y la praxis transformadora.” (Svampa, Maristella, 2008:33).

Abordar la tarea de la construcción de un enfoque epistémico para propuestas arquitectónicas a partir de un posicionamiento paradigmático crítico al paradigma hegemónico —una reflexión epistémica y su congruencia metodológica y ontológica— resulta, al menos, ambicioso. Decidimos entonces, identificar voces y herramientas provenientes de otros saberes que nutren una praxis que pretende insertarse en esos complejos procesos de “rasgo igualitario” (Rancière: 2006) puestos en marcha. Se trata del intento de contribuir hacia lo que pueden traducirse en innovaciones⁸ para repensar el campo disciplinar. Innovación entendida como posibilidad de transformación del proceso de producción-gestión de las alternativas proyectuales de los memoriales en el espacio público, extensibles al proyecto del hábitat como concepto abarcador: hacia *arquitecturas del Sur* que conjuguen unidad de reflexión y acción emancipatorias. Jacques Rancière nos susurra,

Mi trabajo ha sido entonces el de extraer el esquema o las grandes líneas del procedimiento igualitario como potencia de conocimiento y de acción. Ha sido el de construirle una escena de inteligibilidad, el de hacerlo ver y el de volver pensable su singularidad para hacerle producir sus efectos disruptivos en el campo de los saberes que se dedican a oscurecerlo. Esto supone un movimiento que casa con la manera misma del acto de emancipación por el cual uno hace lo que “no puede” hacer, para salir del círculo material que une una posición a una razón de ser. (Rancière: 2006).

Conscientes de que esa tarea debe seguir siendo colectiva y cooperativa en el reconocimiento de la “incompletud y debilidad”⁹, es un requisito trabajar con reflexiones teóricas provenientes de otras disciplinas que deciden indisciplinarse —fundamentalmente con la Sociología y la Comunicación Social¹⁰ continuando conversaciones hacia la construcción de inteligibilidades recíprocas— en la certeza que resultan inabordables las perspectivas que identificamos como clave. Las palabras de Rancière en la conferencia que tituló “El método de la igualdad” son un faro que anima a asumir el desafío de traspasar fronteras,

Lo mismo que el artesano puede decidir que tiene el tiempo que no tiene, el investigador puede decidir traspasar las fronteras que separan la filosofía, la historia, la sociología, la ciencia política, etc. Puede decidir que tiene competencias científicas que no tiene, que puede traspasar esas fronteras porque no existen. Pero también, esas fronteras no existen a condición de que él se declare capaz de verificar su inexistencia, de verificar su competencia a viajar sin pasaporte en su territorio para ejercer el pensamiento que es el privilegio de cualquiera. (Rancière: 2006).

8 “Distanciado de la “cultura de la innovación” schumpeteriana donde el que innova en la investigación ya está considerando las necesidades del mercado en general.” (Dagnino, 2011:16).

9 En alusión a la propuesta de Santos para una epistemología del Sur en la necesidad del reconocimiento de las recíprocas incompletudes y debilidades como condición *sine qua non* de cualquier diálogo transcultural. (Santos, 2009: 80).

10 La Sociología y la Comunicación Social como disciplinas también tienen sus “vicios” academicistas, por lo que la construcción de una perspectiva orientada a la construcción de inteligibilidades recíprocas requería, a la vez, de sus “indisciplinamientos”.

HACIA LA MADURACIÓN DE OTRAS LENGUAS a partir de reflexiones que provienen de una experiencia.

Nos proponemos recuperar cuatro perspectivas analíticas y conceptos que contribuyen a la reflexión teórica de la investigación y acción en curso que, inmersas en un contexto de cambio de época, exige el diseño de nuevas herramientas para favorecer la dinamización de los saberes provenientes de esa otredad necesaria: Bruno Latour y “la tarea de rastrear asociaciones”¹¹; Boaventura de Sousa Santos y “la ecología de saberes”¹²; Irene Vasilichis y la “Epistemología del Sujeto Conocido” y las co-construídas y la “co-construcción interactoral del conocimiento”¹³. Se trata de trabajar con algunas obras que son hallazgos para pensar un enfoque que permita acceder a otras racionalidades,

...como hilo conductor de los relatos la ausencia, o presencia injustamente postergada, de la comunidad extra científica cuya racionalidad no reproduce la lógica de las problematizaciones del método científico, sino que fomenta otras racionalidades, asentadas sobre procesos concientes o inconcientes, que operan en la vida cotidiana reproduciendo un sentido común atribuible a tradiciones cognitivas basadas en la experiencia práctica y los aprendizajes no formales ni institucionalizados. (Peyloubet, Paula, 2014: 57).

Las y los autores y textos son seleccionados en función de la contribución teórica al objetivo de un hacer convencido de que es necesario revalorizar las intervenciones concretas en la sociedad en tanto prácticas colaborativas con el aporte que pueden ofrecer los diferentes saberes. Se trata de facilitar arquitecturas que sean el resultado de procesos complejos de identificación de asociaciones, de posicionamientos éticos y políticos compartidos, de puesta en valor de saberes disponibles invisibilizados y del esfuerzo metodológico por las inteligibilidades mutuas: escuchar otras voces e intentar hablar otras lenguas hacia una construcción pluriversal. En relación a la tarea que nos propusimos realizar, Santos advertía respecto del riesgo de reproducir *la relación fantasmal entre teoría y práctica* donde “la teorización a posteriori es un mero parasitismo”,

... en estas condiciones, la relación entre teoría y práctica asume características extrañas... la práctica se justifica a sí misma recurriendo a un bricolaje teórico centrado en las necesidades del momento, formado por conceptos y lenguajes heterogéneos que, desde el punto de vista de la teoría, no son más que racionalizaciones oportunistas o ejercicios retóricos. (Santos, 2010:18).

No es la intención pero somos conscientes del riesgo. Es difícil recuperar la sorpresa en instancias post pero, en nuestro caso, estamos en medio de la inmersión en la actividad proyectual: la reflexión alimenta a la práctica y, dialécticamente, la actividad proyectual exige a la reflexión teórica proveer legitimidad a las herramientas metodológicas en construcción.

Decidimos asumir otro riesgo: recorrer los textos de quienes alumbran con sus perspectivas nuestras preocupaciones, haciendo propias algunas reflexiones, tratando de hablar la misma lengua, hacia la maduración de otra.

LOS MONUMENTOS COMO ACTANTES: el rastreo de asociaciones en la arquitectura como práctica social.

Nos preguntábamos, ¿qué implicancias tiene la práctica arquitectónica para la sociedad?. Advertimos la amplitud de las respuestas

11 LATOUR, Bruno. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor- Network- Theory* (Reino Unido: Oxford University Press) Trad. Española de Gabriel Zadunaisky, *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.* (Buenos Aires: Manantial, 2008).

12 SANTOS, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur: la reivindicación del conocimiento y la emancipación social* (México: Siglo XXI. CLACSO).

13 PEYLOUBET, Paula (compiladora) 2013. *Co-construcción interactoral del conocimiento.* (Buenos Aires: Nobuko).

posibles que exigen, en principio, definir por un lado a la “práctica arquitectónica” y por otro, a “la sociedad”, cuestiones que exceden el propósito de nuestra investigación.

La compleja condición de la Arquitectura como arte, ciencia y técnica posibilita que en determinadas circunstancias sea definida como práctica “social” o “arquitectura social”, utilizando ese adjetivo cuyo sentido Bruno Latour se encarga de desnaturalizar. Lo “social” en esas ocasiones suele atribuirse a un tipo, a un dominio específico dentro de la disciplina arquitectónica cuando ésta atiende a sectores considerados vulnerados y vulnerables de la sociedad. De este modo, relevamos que se han venido condicionando y consolidando estigmatizaciones, jerarquías, posiciones, conductas y soluciones pre-formateadas a problemas. Un ejemplo de esto último, de sencilla verificación, se registra en ciertas perspectivas prejuiciosas para el abordaje del problema que se identifica como el que incumbe a la “vivienda social”¹⁴. El proyecto de este tipo de memoriales, ¿es una práctica social?, ¿qué tipo de práctica social?

¿Cuáles son entonces esos “ingredientes precisos que entran en la composición del dominio social” (Latour: 2005)?, ¿qué es lo que se busca expresar con “social”? Latour sostiene que no existe ninguna “fuerza social” que pueda explicar los aspectos residuales de las que otros dominios no logran dar cuenta. Esto, lejos de tranquilizar, nos interpela respecto de la necesidad de repensar y reordenar continuamente los supuestos. ¿Por qué la necesidad de dinamizar saberes diversos para el proyecto de espacios mnémicos nos aproxima a la cuestión de “lo social”? ¿cuáles son esos “aspectos residuales” de los que no damos cuenta?

Recuperando la perspectiva de Latour, interesa resignificar la práctica arquitectónica en tanto la “tarea de rastrear asociaciones”, como la actividad de identificar y reconocer esos nexos que se conectan en los procesos proyectuales, no solo como actividad de reconstrucción, sino también en su potencialidad reordenadora y de transformación. Resulta un aporte clave interrogar nuestro saber en relación a los procesos de transubjetividad tendientes al control que moviliza la producción de objetos, para lo cual, el rol fundamental que Latour le reconoce a los “actantes no-humanos” (Latour, 1988: 109) en esa trama¹⁵ posibilita otras maneras de entender la potencialidad latente en nuestras acciones.

La acción social no solo es controlada por extraños, también es desplazada y delegada a distintos tipos de actores que son capaces de transportar la acción a través de otros modos de acción, otros tipos de fuerzas completamente distintas. Al principio debería parecer bastante inocuo reincorporar los objetos al curso normal de la acción. Al fin de cuentas, no hay dudas de que las pavas “hierven” el agua, los cuchillos “cortan” la carne, los canastos “cargan” provisiones, los martillos “dan” en el clavo, las barandas “evitan” que los chicos caigan, los cerrojos “cierran” los cuartos para impedir que ingresen visitantes indeseados, el jabón “quita” la suciedad, los cronogramas “ordenan” las actividades curriculares, las etiquetas con los precios “ayudan” a la gente a calcular, etc. ¿Acaso los verbos no designan acciones? ¿Cómo podría la introducción de esas actividades humildes, mundanas y ubicuas, decir algo nuevo a cualquier científico social? (Latour, 2008: 105-106).

¹⁴ Paula Peyloubet analiza la problemática específica y las consecuencias que ha acarreado la homologación a la necesaria distinción entre *Hábitat* vs *Vivienda Social*. *Por qué no es lo mismo* (2011: 163-165).

¹⁵ Cabe sumar a estas conversaciones la propuesta ecosófica de Félix Guattari para pensar “esa trama” cuando nos dice que “no es justo separar la acción de la psique, el *socius* y el medio ambiente.” (Guattari 1989 [1996:31]).

Latour había realizado fecundas reflexiones sobre las relaciones de poder y dominación, alejándose de esa preocupación de la teoría social por definir las relaciones de poder enfocada exclusivamente en la relaciones sociales, trenzándolas “en un tejido que incluya actantes no-humanos, actantes que ofrecen la posibilidad de mantener unida a la sociedad como totalidad duradera.” (Latour, 1998: 109). Resulta evidente la conexión directa entre los objetivos “de mantener unida a la sociedad como una totalidad duradera” y el de mantener el “orden público” del que el espacio político¹⁶, en términos arendtianos, se ocupa. La descripción del rol de los objetos en el compromiso de consolidar los lazos sociales y los procesos de movilización, que expone Latour posibilita desnudar el papel prescriptivo y disciplinador que desempeñan los monumentos tradicionales. En “La tecnología es la sociedad hecha para que dure”¹⁷, el conocido ejemplo del diseño de los llaveros de los hoteles demuestra cómo actúan los objetos en la trama de relaciones sucesivas humano-no humano-humano-no humano..., dando cuenta que “la *fuerza* con la que un hablante hace una declaración nunca es suficiente, *al principio* , para predecir la trayectoria que la declaración seguirá.”

Recordamos el “Nunca más”, en tanto declaración, y la necesidad de elaborar alternativas a los monumentos que, entendidos como actantes no-humanos, podrían cumplir el rol de los pesados llaveros que facilitaban que el “por favor, deje las llaves en conserjería antes de salir” se cumpliera, *desplazando* la inscripción. Se corre el riesgo de “delegar” los trabajos de la memoria en un objeto del que nos advierte Pablo Sztulwark: “Gestionada la delegación, el archivo, el monumento, el museo, el festival, el aniversario, etc., devienen responsables excluyentes y exclusivos del gobierno de la memoria.” (Sztulwark, 2008: 78).

Si bien ambas declaraciones no son comparables, por lo que inscribe cada una, resulta fecundo atender a la dimensión imperativa y disciplinadora que pueden compartir. Alarma que el “Nunca más”, como obligación moral, corra el riesgo de quedar reducido a los procesos de “incorporación” o “excorporación” (Latour, 1988: 111) neutralizando la diversidad para el primer proceso, “cargando” la declaración para facilitar otros modos relacionales disciplinadores en el caso del segundo o la “sedación” que identifica Bietti (2008: 4). Los modos asamblearios retomados en el contexto de la crisis facilitan el proyecto de dispositivos mnémicos alejados de la lógica de “excorporación” que también propone el monumento. A la vez, la necesidad de movilizar un pasaje desde la interpelación solipsista—que proponen algunas y algunos artistas anti-monumentalistas en Alemania—hacia nuevos lugares relacionales, encuentra en la noción de memorial una orientación posible para nuestras búsquedas. ¿Es suficiente esa noción para operativizar procesos proyectuales al interior de una sociedad democrática?, ¿Qué saberes se conjugan para llevar adelante esa práctica arquitectónica?. ¿Quiénes, qué circunstancias y qué cosas *informan* respecto de las asociaciones?.

DE INFORMANTES A FORMANTES. Latour nos dice que los miembros de una comunidad saben lo que hacen aunque no lo expresen de modo satisfactorio para los “observadores”, que los actores nunca están insertos en un contexto social y por lo tanto son siempre mucho más que “meros informantes”. Entonces no se trataba del tipo de trabajo, que desarrollan en ciertas líneas de la Historia, con fuentes orales a las que Ronald Fraser critica cuando revela que,

...esos historiadores cada vez más parecen hacer caso omiso que el origen de sus fuentes son personas humanas, experiencias vividas. No hay nada más irónico que ver estas experiencias reducidas a una fuente de análisis exánime por el historiador que, como un Jehová, se erige en juez implacable de un sentido profundo de esta vivencia, devolviendo a sus interlocutores una realidad en la cual se los silencia otra vez. (Fraser, 1993: 92).

¹⁶ La caracterización de espacio político que retomamos de Hannah Arendt se desarrolla en este capítulo en el apartado sobre *Espacio público: el hackeo del espacio político en Activismos y emergencia de arquitecturas anfibias* .

¹⁷ Texto cuyo nombre anticipaba el espesor que podía albergar la palabra tecnología. En el capítulo 6, *La tectónica de lo disponible* se traman modos alternativos de vincular ambos conceptos del enunciado a partir de otras posibilidades de entender la potencialidad que encierra la noción de tecnología que se despliegan a partir de las aportaciones de Latour.

Latour propone el movimiento de informantes a *formantes*, cuestión fundamental para el rastreo de las asociaciones específicas que se conjugan en el caso de los procesos proyectuales, en los que estamos trabajando, que involucran a sobrevivientes, familiares, militantes populares, organizaciones en DDHH. Es posible relevar que en sus construcciones colaborativas se movilizan experiencias diversas de resistencias y luchas por los sentidos de las memorias, produciendo asociaciones de naturaleza diversa que, a la vez, se expresan en los reclamos propios de las políticas visuales. De acuerdo con una consigna de la “TAR”, (Teoría del Actor Red, en inglés ANT, hormiga¹⁸) hay que “seguir a los actores mismos”, es decir, tratar de ponerse al día con sus innovaciones, a menudo alocadas, para aprender de ellas en qué se ha convertido la existencia colectiva en manos de sus actores, qué métodos han elaborado para hacer que todo encaje, qué descripciones podrían definir mejor las nuevas asociaciones que se han visto obligados a establecer. Entonces, ¿de qué modo se puede facilitar que esos *formantes* se expresen? ¿En qué contexto son visibles, audibles?

Intentar poner en debate nuestro posicionamiento paradigmático implica identificar y reflexionar respecto de, no solo qué saberes se ponen en juego y cómo se ponen en juego a partir del rastreo de asociaciones sino además, quiénes construyen y validan los conocimientos. Entonces cuando pensamos en la posibilidad de repensar a la Arquitectura como práctica social nos preguntamos, ¿qué implicancias tiene para el proyecto arquitectónico pensar a las arquitecturas como actantes?, ¿es posible entonces sostener a la Arquitectura como un corpus cerrado con la tan mentada autonomía disciplinar?, en el plano axiológico, ¿qué valores, qué consecuencias acarrear y qué obstáculos impone considerar los conocimientos en abstracción?, y enmarcados en ese paradigma, ¿silenciamos a esos *formantes* necesarios?

Estas preguntas propician otras conversaciones con Boaventura de Sousa Santos, que señala que “la credibilidad de una construcción cognitiva es medida por el tipo de intervención en el mundo que esta permite o previene.” (Santos, 2009:55).

SABERES DISPONIBLES SILENCIADOS: hacia otra noción de sostenibilidad.

El fundamento de las búsquedas de epistemologías que promueven la incorporación de saberes disponibles silenciados, invisibilizados como no existentes (Santos, 2010: 22) para el proyecto de espacios memoriales refiere a varias cuestiones. Por un lado, se inscribe en las preocupaciones por acercar a sectores cada vez más amplios de la sociedad a las acciones ético-políticas¹⁹ que pueden condensarse en estos espacios. Por otra parte, a los intentos por detener, a través de procesos participativos, la vandalización sistemática de la que vienen siendo pasible algunos sitios dedicados a conmemorar nuestra compleja historia reciente²⁰. Pero fundamentalmente se vincula a la posibilidad de ir construyendo una noción de sostenibilidad que extienda sus sentidos más difundidos en la práctica arquitectónica. Para ello, nos proponemos recuperar algunas reflexiones en la voz de dos autores: Félix Guattari²¹ y Boaventura de Sousa Santos.

18 La “hormiga” despliega múltiples sentidos sugerentes. En Rosario, “Pochohormiga”, Claudio “Pocho” Lepratti, militante popular asesinado en 2001 por la policía de Santa Fe. Su trabajo social hormiga en los barrios Ludueña y Tablada motivaron su apodo. Confrontar con BUZAGLO, ALEJANDRA (2015). FM “La Ludueña”. El legado de Claudio Pocho Lepratti. En A&P arquitectura y planeamiento. UNR Editora, Rosario.

19 Nos referimos a acciones que se proponen visibilizar qué rupturas y continuidades ha impuesto la “Declaración Universal de los DD.HH.” y la necesidad de aportar a la *reconstrucción intercultural de los DD.HH.* propuesta por Santos, Boaventura de Sousa. 2009. “Hacia una concepción intercultural de los derechos humanos”. En *Una epistemología del sur: la reivindicación del conocimiento y la emancipación social* (México: Siglo XXI).

20 En relación a esta cuestión específica ver Buzaglo, Alejandra. 2009. “Área en Derechos Humanos de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño (UNR)”, en *Experiencias de tratamiento de los espacios en sitios recuperados* en Jornada Arquitectura y Memoria. En <http://www.memoriaabierta.org.ar/arquitecturaymemoria.html> (Consulta: 24/11/2010).

21 Nos atrevíamos a definir tanto a Félix Guattari como a Bruno Latour como intelectuales de la “Francia fuerte”. Cuando decíamos “Francia” no poníamos el énfasis en la dimensión geográfica particular sino en la geopolítica en el sentido que describe de Sousa Santos. Por otro lado, dicha “fortaleza” contribuía de modo ineludible a pensar críticamente, abrir nuevos temas y, fundamentalmente, posibilitaba hacer audibles y visibilizar determinados posicionamientos alternativos en medio de tanto colonialismo interno, cuestión que se retomaría más adelante.

La propuesta ecosófica Félix Guattari, que define como una articulación ético-política “entre los tres registros ecológicos, el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana” (1989, [1996: 8]), exige “nuevas prácticas sociales, nuevas prácticas estéticas, nuevas prácticas del sí mismo en la relación con el otro, con el extranjero, con el extraño” (1989, [1996: 78]) como posibilidad de reformular un nuevo modo de ser-en-el-mundo a partir del conjunto de las modalidades del “ser-en-grupo” (Guattari 1989, [1996: 20]),

La verdadera respuesta a la crisis ecológica solo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Así pues, esta revolución no solo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo. (Guattari 1989, [1996: 10]).

Esto último nos conduce a pensar las implicancias de estos nuevos modos de existencia propuestos por Guattari abriendo desde el *Sur* con la necesidad de dar visibilidad a aquello que la racionalidad occidental eurocéntrica negó existencia. Se trata de ser-con-otros y otros en un mundo más justo en el sentido que proclama Santos, en tanto pasaje de las líneas globales a la “ecología de saberes” (Santos, 2010: 50) en la identificación de la necesidad de la diversidad epistemológica del mundo, mostrando de este modo, la existencia de una pluralidad de saberes más allá del conocimiento científico.

Cabe detenerse en esta construcción novedosa de Santos que, en principio, condensa dimensiones ambientales²² y epistemológicas anticipando que la ecología de saberes involucra a la “Sociología de las Ausencias” y a la “Sociología de las Emergencias”²³. En el caso de la primera, es revelador el registro que realiza respecto de cómo una misma “racionalidad monocultural” produce ausencias o modos de no existencia. Para ello identifica, como es sabido, los cinco modos de ausencias o de invisibilización que vienen siendo “legítimamente” invalidados por la racionalidad hegemónica: la “monocultura del saber” habilita la desestimación por considerarlo “ignorante”; la “monocultura del tiempo lineal”, lo suprime por “retrasado”; “la monocultura de la naturalización de las diferencias”, por declararlo “inferior”²⁴; “la monocultura de la escala”, que aspira a la universalidad²⁵, lo descarta por “local” y limitado y la “monocultura de los criterios de la productividad capitalista” lo desecha por “improductivo”, si la validación refiere al trabajo, o lo desacredita por “estéril” si es relativa a la naturaleza. Entonces, ¿a quiénes venimos invisibilizando con criterios cartesianos de “distinción y claridad”? ¿qué saberes son silenciados en nuestras prácticas y reflexiones?, ¿qué experiencias son desestimadas por “sin razón”, por “no universales”, por lentas, por ineficaces, por ineficientes...?, ¿con qué criterios se validan nuestras investigaciones para la producción de conocimientos?

22 Estos cruces también aparecían en la emergente actividad proyectual de los colectivos y sus arquitecturas colectivas también en España. Explicaba *Straddle3* “Intentamos aplicar conceptos de la ecología y los sistemas abiertos a la arquitectura y el urbanismo. Buscamos renovar el concepto de espacio público en dominio público”. (Zabalbeascoa, Anatzxu: 2011). En otro registro, eran asimilables a la propuesta para un *ecosocialismo* (Löwy: 2011).

23 La *Sociología de las Emergencias* abrió la investigación en torno a las alternativas que caben en el horizonte de las posibilidades y capacidades concretas, cuestión que se aborda en torno a lo que en esta tesis damos en llamar *tectónica de lo disponible*.

24 “La pérdida de una autorreferencia genuina no solo fue una pérdida gnoseológica, sino también, y sobre todo, una pérdida ontológica: la de saberes inferiores propios de seres inferiores.” (Santos, 2014:6).

25 Sobre la pretensión de universalidad sustentada en un hipercontexto hegemónico impuesto por la fuerza, “La epistemología dominante es una epistemología contextual basada en una doble diferencia: la diferencia cultural del mundo moderno cristiano occidental y la diferencia política del colonialismo y el capitalismo. La transformación de este hipercontexto en una pretensión de universalidad, que se llegó a plasmar en la ciencia moderna, es el resultado de una intervención epistemológica que solo fue posible gracias a la fuerza que con la intervención política, económica y militar del colonialismo y el capitalismo modernos se impuso a los pueblos y culturas no occidentales y no cristianas.” (Santos, Meneses y Nunes: 2005).

Intentar hacer visible lo invisibilizado implica desaprender lo que la racionalidad hegemónica ha grabado a fuego, fundamentalmente en torno a los pre-juicios, lo que implica una tarea de de-construcción que requiere, además, de la disposición afectiva y la confianza²⁶ de las y los participantes involucrados. El contexto de excepción de la crisis de 2001 había abierto de modo privilegiado la posibilidad efectiva de tramar saberes diversos: los académicos y los populares pero, ¿qué pasa más allá de la contingencia?. Santos advertía que, permanentemente, los prejuicios, las jerarquías, las relaciones asimétricas tenderían a restablecerse y reproducirse en el arraigado modo que hegemonizaba la construcción y validación de conocimientos. Los procesos proyectuales así comprendidos requieren tiempo y práctica continua.

Lo importante en una evaluación histórica del papel de la ciencia es tener presente que los juicios epistemológicos sobre ésta no pueden hacerse sin tener en cuenta la institucionalidad que se constituyó apoyándose en ella. La epistemología que confirió a la ciencia la exclusividad del conocimiento válido se tradujo en un vasto aparato institucional — universidades, centros de investigación, sistemas de expertos, dictámenes técnicos — que hizo más difícil o casi imposible el diálogo entre la ciencia y el resto de los saberes. (Santos, 2014:6).

Otra vez, la conciencia de la condición anfibia, abre posibles impensados para nosotras y nosotros hasta entonces pero exige redoblar esfuerzos por hacer audibles otras lenguas legítimas, hacia la maduración de otras.

“¿Por qué el pensamiento crítico, emancipatorio, de larga tradición en la cultura occidental, en la práctica, no ha emancipado a la sociedad?” (Santos, 2010:7). El intento de responder a esta pregunta identifica caminos también en las construcciones teóricas y epistemológicas que han sido posibles a partir de las luchas de los movimientos sociales durante los últimos treinta o cuarenta años. Las experiencias en Latinoamérica protagonizada por diferentes organizaciones territoriales se constituyen en referentes indispensables para pensar estas tensiones²⁷. La crisis de 2001 había reabierto a esas preguntas mientras éramos partícipes y testigos de los procesos en curso. Activismo colectivo en las calles y, ¿en la Universidad?.

Santos revela que el fin del colonialismo en términos políticos no implicó el fin del colonialismo epistemológico sino que, peor aún, continuó reproduciéndose de modo endógeno en lo que denomina colonialismo interno. Esto posibilita volver a repensarnos en nuestras construcciones de conocimientos y en nuestra praxis cotidiana en la medida en que sea posible seguir dialogando con el Norte Global y sus intelectuales fuertes pero conscientes de que la emancipación requiere nuevos modos de ser y estar en el mundo, lo que necesita de otras voces. Recordamos, en ese registro, las contribuciones de Claudio Caveri en relación a la identidad americana especialmente en la idea de “Estar” en el mundo como condición del “Ser” americano, “el *Ser* crea recintos amurallados, crea fronteras, mientras que el *Estar* se mueve en la convivencia”. (Caveri, 2006: 25).

DD.HH. Y MEMORIAS SITUADOS. Nuestra experiencia proyectual en torno a procesos memoriales, vinculados a las violaciones a los DD.HH. cometidas por el Estado terrorista en Argentina, añade algunas otras cuestiones. Nos preguntamos, ¿cuál es la construcción política y cultural de los DD.HH. proclamados por la Declaración Universal de 1948?, ¿qué saberes e intereses los han establecido y legitimado?, ¿qué tipo de derechos son los DD.HH.?

²⁶ La cuestión de la disposición afectiva y la confianza es clave en estos procesos, cuestión que se retoma en el capítulo 3. *Ágoras de las memorias y activismo memorial*.
²⁷ El movimiento de DD.HH. en Argentina es un ejemplo ineludible así como la experiencia zapatista que alcanzó difusión internacional a partir del levantamiento en enero de 1994 en reclamo de los derechos de los pobres y de los pueblos indígenas de México.

En nuestro país, es recurrente vincular a los DD.HH. con las políticas de los organismos, familiares y sobrevivientes a la última dictadura cívico-militar. Esto refiere a la sostenida lucha del movimiento de DD.HH. que, encabezado por Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, ha dado visibilidad internacional a la Argentina y, a partir del año 2005²⁸, por ser pionera en el Cono Sur en juzgar los crímenes cometidos durante ese período de dictaduras. Es por esto que, a la vez, se vincule a los DD.HH. con la memoria en relación al “pasado reciente”, categoría que se ha consolidado como un campo específico de la investigación histórica y social.

Como ya esbozáramos, la memoria es una actividad que se realiza en tiempo presente y, por lo tanto, es desde las tensiones y los afectos inscriptos en el presente que recordamos el pasado²⁹. En los últimos años, Argentina viene asistiendo a nuevos escenarios en materia de disputas por los DD.HH. y las memorias. La necesidad de recordar ligada a los reclamos por verdad y justicia por lo acontecido durante ese pasado reciente fue dando paso, fundamentalmente durante la década pasada, a la problematización y, en algunas ocasiones, a la reivindicación de las militancias de los años sesenta y setenta—y de parte de ese legado—a la vez que a la atención a nuevas problemáticas que suponen ampliar la lucha por la expansión de los derechos civiles, sociales y culturales³⁰. En relación a las marchas y contramarchas en torno a los procesos de ampliación de DD.HH. en Argentina y de las nuevas políticas en el contexto del gobierno de Mauricio Macri, Elizabeth Jelin nos recuerda que,

Nunca podemos decir que algo está saldado, cerrado. Aquellos y aquellas que pensaron que el tema estaba resuelto, que había una hegemonía de pensamiento, de tipo A o B, se equivocaron. El mundo no es así; siempre hay contrahegemonías, disputas. (Micheletto, Karina: 2017).

Existe una disputa por los sentidos del pasado y del presente porque la memoria es un fenómeno político lo que implica diversas interpretaciones político-culturales de la existencia, fundamentalmente en torno a las múltiples intenciones emancipatorias o no y respecto de la lectura de las nuevas formas de persistencias de colonialismos. Santos posibilita visibilizar otra dimensión política en torno a los colonialismos que naturalizamos: los colonialismos internos. El sociólogo portugués nos recuerda que la universalidad de los DD.HH. es una cuestión cultural occidental y propone realizar la “reconstrucción intercultural de los DD.HH.” haciendo visibles algunas dificultades, ¿qué clausuras impone la Declaración Universal de DD.HH.?, ¿cómo podemos contribuir para esa reconstrucción intercultural?, ¿cómo se revela la necesidad de la interculturalidad en nuestro trabajo de campo?, ¿qué implicancias tiene en la producción de conocimientos?.

La hermenéutica diatópica se basa en la idea de que los *topoi* de una cultura individual, no importa lo fuertes que sean, son tan incompletos como la cultura misma. Los *topoi* son lugares comunes retóricos ampliamente extendidos de una cultura, autoevidentes y, por lo tanto, no son objeto de debates. Funcionan como premisas para la argumentación. (Santos, 2010: 72).

Santos propone entablar un diálogo con un pie en cada cultura ejemplificando y ahondando en las dificultades presentes al momento de intentar dichos diálogos interculturales. La hermenéutica diatópica, tiene a la ecología de saberes como construcción

28 Por la declaración de nulidad de las leyes de impunidad y la consiguiente reapertura de causas.

29 Maurice Halbwachs (2004) refiere incluso a *marcos sociales de la memoria*.

30 “La ampliación de la ciudadanía implica la aparición de fuertes tensiones en torno a la puesta en debate de conceptos tales como la idea de diversidad, la idea de igualdad entre sectores sociales que pugnan por intereses e ideologías diferentes.” (Pérez, Patricia, 2013: 93). Por otro lado, fue sintomático el hecho de que la agrupación H.I.J.O.S decidiera llamar a la sede de su organización, que ocupa uno de los edificios de la ex ESMA, “Casa de la Militancia”.

cognitiva y exige el reconocimiento de las recíprocas incompletudes y debilidades como condición *sine qua non* de cualquier diálogo transcultural: no es tarea para una sola persona que escribe desde el interior de una única cultura. Exige trabajar la cuestión de la transculturalidad no solo en relación directa a culturas diferentes en términos étnicos, religiosos, jurídicos a escala planetaria sino también referida a la diversidad de saberes al interior de una misma cultura: los saberes científicos y disciplinares, los saberes populares y de “sentido común”³¹.

Es allí donde se concentra nuestro trabajo, en las estrategias y métodos hacia la puesta en diálogo de esos saberes para procesos proyectuales participativos atendiendo a un rasgo clave: para la ecología de saberes es requisito el “principio de precaución [...] la preferencia debe ser dada a la forma de conocimiento que garantice el mayor nivel de participación a los grupos sociales involucrados en su diseño, ejecución y control, y en los beneficios de la intervención.” (Santos, 56: 2010). Nos atrevemos a agregar: involucrados también en el cuidado³². En nuestras experiencias no deja de sorprendernos el rol activo de las y los participantes en el cuidado³³, tema que se relaciona con la problemática referida al espacio público y al deterioro y destrucción de dispositivos, mobiliarios y obras que son de todas y todos y, a la vez, de nadie³⁴. El proceso de proyecto y construcción colaborativos, que incluye instancias con asambleas ampliadas en el espacio público, es un modo de abrir esas prácticas de encuentro y de extenderlas más allá de las y los directamente involucrados. Es en la puesta en acción de prácticas sucesivas de encuentro con esa diversidad donde se va creando la confianza y se desandan progresivamente los modos relacionales tradicionales. Otra vez, ¿tienen las violaciones a los DD.HH. durante la dictadura hoy alguna relación en nuestras vidas cotidianas? y, por otro lado, ¿es posible sentir la obra pública como “propia”?

Se trata de sostener el encuentro con otras y otros, no solo en sus experiencias sino además en la visibilización de los criterios, tanto aquellos con los que toman decisiones cotidianas, portadoras de saberes, como los que utilizan para legitimarlas desde su propio campo de experiencia. Esto estimula y propicia una participación de la que emergen insospechadas iniciativas que surgen solo en esa construcción compartida de confianza. La ecología de saberes persigue proveer una consistencia epistemológica para un pensamiento propositivo y pluralista, de este modo, identifica al conocimiento como interconocimiento,

... es crucial comparar el conocimiento que está siendo aprendido con el conocimiento que por lo tanto está siendo olvidado o desaprendido. La ignorancia es solo una condición descalificadora cuando lo que está siendo aprendido tiene más valor que lo que está siendo olvidado. La utopía del interconocimiento es aprender otros conocimientos sin olvidar el de uno mismo. Esta es la idea de prudencia que subsiste bajo la ecología de los saberes. (Santos, 2010: 52).

Esto moviliza cuestiones vinculadas a las nociones de igualdad y diferencia inherentes a los procesos cognitivos así entendidos. Cabe detenernos en el imperativo transcultural que enuncia Santos dando pie al abordaje de la próxima autora de referencia,

31 Para el abordar concepto de sentido común se propone ver Peyloubet, Paula. 2014. “Del rango epistémico al saber de sentido común”. *Revista de Antropología Experimental* n° 14. , (España: Universidad de Jaén) que tiene un antecedente ineludible en las aportaciones de Garfinkel, H. 2006. “Estudios en etnometodología”. (Barcelona: Ed. Anthropos).

32 Las “éticas del cuidado” no son ajenas a las reflexiones en esta tesis.

33 En el caso del reloj de sol en homenaje a los detenidos desaparecidos en Rosario en el barrio Ludueña, los niños que grabaron las chapas en la escuela, ante una situación no prevista, asumieron espontáneamente el cuidado y reparación de determinadas piezas. Ver Capítulo 5. *Co-gestionar*.

34 En torno al problema del espacio público como espacio político en general, el que contiene las inscripciones relativas a la historia reciente añade otras controversias.

Irene Vasilichis de Gialdino. Para que la hermenéutica diatópica logre tener éxitos, “tenemos el derecho de ser iguales cuando la diferencia nos inferioriza y el derecho a ser diferentes cuando la igualdad pone en peligro nuestra identidad.” (Santos, 2010: 87).

EL PRINCIPIO DE LA IGUALDAD para epistemologías diferentes.

Para el trabajo hacia la co-construcción de nuestro enfoque epistémico, nos propusimos recuperar el principio básico de igualdad de la Metaepistemología que propone Irene Vasilichis a partir de una reflexión novedosa y fecunda: la “epistemología del sujeto conocido” (2006; 2009) que tiene la particularidad de que, “para la epistemología del sujeto conocido, la relación entre este último sujeto y quien lo está conociendo es una relación igualitaria.” (2009: 8-10).

En su Metaepistemología, que postula como “reflexión epistemológica” (2009: 3), se complementan sin excluirse la “epistemología del sujeto conocido” y la “epistemología del sujeto cognoscente”. Según Vasilichis, la primera atiende a la preocupación por que la voz del sujeto conocido no desaparezca detrás de la del sujeto cognoscente ni tampoco sea tergiversada. Se trata de otro desafío que exige, como planteáramos anteriormente, un ejercicio que toma tiempo para el encuentro. ¿Cómo se puede evitar realizar traducciones que reproduzcan las formas de conocer del sujeto cognoscente y sus códigos predominantemente aceptados y, por lo tanto, legitimados?, ¿es posible construir criterios y reglas que sean compartidos y que puedan ser cuestionados y reelaborados por las y los participantes, por todas y todos?

Vasilichis plantea que una de las condiciones del conocimiento científico para su reflexión epistemológica es que los sujetos no sean considerados como objetos sino como sujetos, pero sujetos con una realidad ontológica distinta de la presupuesta en la epistemología anterior, esto es, la del sujeto cognoscente³⁵. De ahí que la relación entre el sujeto conocido y quien lo está conociendo se trate de una relación igualitaria. Para comprender esto, es clave relevar la concepción de la identidad en la que se funda el planteo ontológico de su propuesta, concepción que alcanza a quienes participan en la interacción. Esta identidad posee dos componentes: “el esencial y el existencial” (2009: 7-10) que identificamos en consonancia con el imperativo cultural de Santos: el derecho de ser iguales y el derecho de ser diferentes. Mientras el primero constituye el elemento común que identifica a las personas como tales y las iguala, el segundo constituye el aspecto diferencial que distingue a cada una y la hace única frente a todas las demás. Pero Vasilichis alerta respecto de la necesidad de conocer los dos componentes de la identidad y del riesgo de conocer uno solo a través del otro: se trata del obstáculo epistemológico de asimilar las características de la identidad a las de la situación en la que la persona despliega esa identidad. Coincidiendo con Santos respecto del riesgo, no solo de la pérdida gnoseológica, “sino también, y sobre todo, una pérdida ontológica: la de saberes inferiores propios de seres inferiores” (Santos, 2014:6) con la consiguiente estigmatización, cristalización, invisibilización que clausura la posibilidad de una ecología de los saberes hacia acciones sostenibles.

Vasilichis nos dice que el común componente de la identidad determina que esos dos sujetos tengan igual capacidad para conocer y es el conocimiento que proviene de esa capacidad compartida el que adquiere preeminencia. Ahora bien, aquí aparece otra cuestión que se enlaza con la utopía del interconocimiento de Santos: Vasilichis identifica conocimientos disciplinares, técnicos, que no son compartidos, y a la vez, conocimientos que residen en todas y todos por igual: “el que permite a una persona saberse igual en identidad esencial a otras personas y, por tanto, en dignidad, o aquéllos en los que funda su resistencia a que

³⁵ Sin desdeñar las diferencias en los fundamentos teórico epistemológico así como los instrumentales metodológicos, el “materialismo histórico”, el “positivismo” y el “paradigma constructivista-interpretativista”, forman parte de la epistemología del sujeto cognoscente que identifica Irene Vasilichis.

su identidad sea tergiversada” (2009:9) . Esto permite visibilizar dos cuestiones íntimamente relacionadas: el problema de la justicia, y su contracara la injusticia, que difícilmente podría visibilizarse y menos considerarse, por el menoscabo de esa igualdad y, por otro, la emergencia de una noción clave para pensar las tensiones presentes en la concepción de los DD.HH. universales, la “dignidad”³⁶.

La epistemología del sujeto conocido exige la necesidad de percibir de otro modo. Para ello, registramos dos palabras: diálogo y comprensión. En el ejercicio de dialogar e intentar comprender es posible la interacción cognitiva. La propuesta de conocimiento así entendida moviliza el encuentro con una o uno mismo, con la propia comprensión y con la necesidad de suspender esa comprensión en el intento que la o el otro consiga manifestarse tal como desea ser comprendida o comprendido. En nuestra experiencia, intentamos dinamizar el diálogo hacia las intelegibilidades recíprocas recurriendo, no solo a las posibilidades que abre la conversación como herramienta de diálogo sino en torno a intentar construir colectivamente otros lenguajes — que contengan los provenientes de la Arquitectura—, en sintonía con lo que Latour refiere como actantes no humanos y las potencialidades que esa noción inscribe.

La *asamblea proyectual* surge como un contexto que propicia la comprensión hacia la interacción cognitiva en la que sujetos iguales construyen cooperativamente el conocimiento. Relevamos que el arquitecto Ariel Jacobovich con el colectivo CAPA (Colectivo Arquitectura Pública Asamblearia) venía operativizando métodos y estrategias similares en lo que denominan “arquitectura asamblearia”. En el año 2009 asumieron el desafío colectivo de sumarse a un proceso iniciado en *Ciudad Roca Negra*³⁷, en el barrio La Fe, en el que fuera un polo fabril en Monte Chingolo en la provincia de Buenos Aires y, a partir del año 2001, un predio recuperado por el MTD (Movimiento de los Trabajadores Desocupados)—en el contexto de la emergencia económica, social y política. Venían trabajando junto a una comunidad que, desde entonces, ocupaba el territorio con emprendimientos productivos, culturales y educativos. Proyectaban colectivamente tramando los procedimientos propios de las organizaciones sociales con los del saber arquitectónico³⁸.

Para la construcción cooperativa, que propone la reflexión epistemológica desarrollada por Vasilichis, un antecedente que resulta relevante a nuestra investigación, por cuanto se trata de la puesta en acto de la transgnoseología con participación de la Arquitectura como agente clave en la reflexión epistemológica, es la “co-construcción interactoral del conocimiento” (Peyloubet: 2011). Si bien identificamos en los proyectos y obras de CAPA—así como en los de otros colectivos con participación de arquitectas/os³⁹— estrategias diversas hacia la dinamización de los saberes involucrados, el ejercicio de la de-construcción paradigmática por parte de las arquitectas al interior de las experiencias transitadas por ellas mismas, fue un hallazgo en las “co-construídas”⁴⁰.

LA CO-CONSTRUCCIÓN para una producción transgnoseológica.

La “co-construcción interactoral del conocimiento” —propuesta de “interacción cognitiva” que pone en funcionamiento a la

36 Mientras los derechos humanos sean concebidos como derechos universales tenderán a operar como un discurso opresivo. “En esta falta de respuestas eficientes por parte del Estado, los pueblos originarios han buscado traducir y transformar el código ajeno de los derechos humanos en un código propio, útil y compatible con la comunidad y la concepción propias de la dignidad humana.” (Virosta, Leticia y Gutiérrez Villar, Lorena: 2011).

37 <https://proyectorocanegra.wordpress.com/> (Consultado 23/06/2013); <http://arqa.com/arquitectura/ciudad-roca-negra.html> (Consulta 14/08/2013); <http://ariel-jacobovich.com.ar/trabajo.php?t=17> (Consulta 07/11/2011).

38 El encuentro con esta experiencia se desarrolla en el Capítulo 3| Con-mover. CO-PRODUCIR: De la representación a la asamblea.

39 Fundamentalmente los españoles surgidos también en el contexto de su propia crisis.

40 Modo de autoidentificación de las participantes de esta experiencia transgnoseológica coordinada por la arquitecta Paula Peyloubet.

“ecología de saberes” en una compleja tarea de “rastreo de asociaciones” que reivindica los “saberes de sentido común”⁴¹ — resulta un aporte clave debido a que condensa las reflexiones epistemológicas provenientes del campo de las ciencias sociales en una construcción transgnoseológica con participación de una arquitectura que decide indisciplinarse. Si bien la transdisciplinariedad tiene cierta tradición en una amplia utilización en diversos ámbitos científicos, la transgnoseología promovida por la arquitectura y “cuestionando el empoderamiento cognitivo de la tradición científica” (Peyloubet, Paula, 2014: 56), es una contribución novedosa que brinda herramientas para la legitimación —sustentadas en criterios alternativos de legitimación según tradiciones cognitivas diversas— de nuestro enfoque epistémico que se inscribe en los intentos de de-construir los supuestos de la ciencia y la tecnología dominantes, desde adentro de la academia y la Universidad, motivado por una práctica inmersa en un estado de situación que puso (pone) de manifiesto sus limitaciones.

La Arquitectura, como campo disciplinar específico, no ha sido ajena a priorizar los productos sobre cualquier otra racionalidad concentrando su accionar, de modo casi exclusivo, en el desarrollo de objetos-espacios habitables en diferentes escalas. En ese sentido, entendemos que las co-construidas, a través de trabajos de interacción cognitiva de campo, aportan resignificaciones a dos conceptos fundamentales con repercusiones directas en el ámbito disciplinar arquitectónico: hábitat y tecnología. Definen al hábitat como,

...un concepto complejo, sistémico y democrático. En este sentido se entiende por complejo a la múltiple convergencia de campos disciplinares y abordajes; sistémico por engendrar un red sinérgica de elementos constitutivos que poseen dependencia mutua y afectación colectiva; por último, democrático por entenderse plenamente participativo, superando las instancias de información, para involucrarse en instancias decisorias, vinculantes, en actos de empoderamiento sectoriales representativos. (Peyloubet, Paula, 2011: 161).

Lo democrático aparece refiriendo a la necesidad de construir consensos en la diversidad, que es controvertida pero, portadora de saberes en la medida que se puedan dinamizar inteligibilidades recíprocas. Esta perspectiva cuestiona a la tan mentada transferencia del conocimiento y al sentido hegemónico en su distribución: de arriba hacia abajo. Se trata de un mecanismo de transición hacia nuevos modelos vinculares, en ese *ser/estar/transformar-con-otros y otros*.

Por su parte, la perspectiva teórico metodológica recuperada, propone pensar a la tecnología y a la sociedad en una correlación no determinista para visibilizar la complejidad con la que deben abordarse los procesos que entienden que la tecnología puede ser una herramienta de transformación social. Identifica que, el desarrollo tecnológico tal como es entendido por el sistema económico hegemónico, no propicia por sí mismo mejoras en la calidad de vida de todos los sectores de la sociedad sino que “su potencial crecimiento y anclaje se asientan sobre decisiones conscientes de sectores empoderados que suponen mejoras superlativas en algún sentido...” (Peyloubet, Paula, 2011:26). Este modo de operar de la tecnología no considera que quienes son las y los destinatarios de esas decisiones sean poseedores de saberes necesarios para su desarrollo. Esta perspectiva nos acerca los estudios sociales de ciencia y tecnología y, particularmente, a la “Tecnología Social”: corriente contra-hegemónica que se

41 El saber de sentido común, el saber no experto, y el saber científico amalgamados en la necesaria *hibridación cognitiva* (Peyloubet, Paula, 2014: 56) cooperativa se reconoce heredero de los estudios etnometodológicos de Harold Garfinkel, “Como tópico y como base metodológica para la investigación sociológica, la definición de sentido común del mundo de la vida cotidiana, aunque constituye el proyecto adecuado de la investigación sociológica, ha sido abandonada. Mi propósito en estos ensayos es demostrar la relevancia central, para la investigación sociológica, de la preocupación por las actividades de sentido común como tópico de investigación por derecho propio y, a través del reporte de una serie de estudios, urgir a que sean redescubiertas.” (Garfinkel 1968 [2006: 48]).

viene construyendo en América Latina —en la misma última década que referíamos al principio con el *cambio de época*— y se define como construcción técnica y política sustentada en un proceso participativo. Estas voces nos animan al pasaje que diversos pensadores vienen registrando, “de la epistemología a la estética”, en el desafío de,

... un trabajo de compromiso profundo ético y estético, es decir, pasar de la búsqueda de lo ya sabido que debemos verificar, cuantificar, a fin de elaborar proyectos de trabajo para la solución inmediata de problemas, a un camino discontinuo que nos lleve al encuentro de lo no sabido, lo no dicho, lo oculto a nuestra domesticada mirada; dejar el proyecto de trabajo e inaugurar el sendero de la búsqueda de un saber que pueda favorecer el deconstruir-se, rehacer-se, desplegar nuevos lenguajes más allá de los saberes ya instituidos... (Guerrero Dávila, Guadalupe: 2009).

Este giro estético prioriza el plano ético-político al epistémico. Se trata de prácticas fomentadoras de vínculos irreductibles al ámbito de la racionalidad hegemónica, “que auspician dimensiones de índole plural, filiales de la ética, la política y el arte en tanto reivindican el valor, la acción y la sensación como instancias no marginales sino instituyentes de realidad.” (Valenzuela, 70: 2017).

En el proyecto de espacios memoriales, incorporamos la expresión de los sectores populares y los movimientos sociales, añadiendo sus experiencias organizativas y metodológicas de autogestión y autoproducción —sedimentadas en las prácticas en escenarios de resistencia y de reclamos por verdad y justicia del amplio movimiento de DD.HH. Nos detenemos en las fecundas prácticas del orden de la ritualidad de las que participan: marchas, escraches, festivales, movilizaciones que generan huellas intersubjetivas y espaciales. Por otra parte, la posibilidad de involucrar escuelas, centros barriales y artistas populares extiende —en el “de boca en boca” y lo performativo del hacer— los trabajos de la memoria a partir de un accionar colaborativo.

Memoria, violaciones a los DD.HH y espacio público: una problemática compleja que abre horizontes a la Arquitectura en el desafío de ser partícipes activos en las disputas por los sentidos de las memorias, a la vez que de la co-construcción de una agenda ética en el contexto de un cambio de época que propicia comprender que “el otro me importa”. (Kliksberg: 2014).



Imagen 6. Proyecto de arquitectura asamblearia, Ariel Jacobovich + C.A.P.A., Estación Kosteki y Santillán, Avellaneda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Reflexionando sobre el lugar, asambleas. Ph: Anita Pouchard Serra, 2012.

CAPÍTULO 2 | MONUMENTO Y EXPLORACIÓN PROYECTUAL

La anticipación de algunas propuestas.

*Las lecturas anómalas o disipadoras de las estructuras consagradas
producen turbulencias que finalmente convierten el sistema en otra cosa...*

Omar Calabrese, 1987.

MONUMENTO Y EXPLORACIÓN PROYECTUAL.

La anticipación de algunas propuestas.

A partir de los años ochenta del siglo XX, en el marco del reconocimiento y la condena internacional a las violaciones sistemáticas a los DD.HH. por parte de los Estados, resurgen las preocupaciones por la memoria como fenómeno cultural extendido en el mundo occidental contemporáneo. Gérard Wajcman reconoce que “este siglo que acabamos apenas de dejar es el objeto de un frenesí memorial, inédito en la historia de los siglos y bastante inquietante.” (Wajcman, 2005: 13).

En ese contexto, la Arquitectura y el Arte vienen siendo interpelados para imaginar soportes materiales de la memoria alternativos a los conocidos monumentos, tanto a los herederos de la lógica clásica como a los de la tradición moderna. Pirámides, obeliscos, columnas y monumentos figurativos, con escenas heroicas dictaminando hechos a recordar, son condenados por su vocación didáctica, presunta objetividad, su expresión selectiva del pasado y por dictaminar un sentido único que clausura complejos procesos históricos, políticos y culturales. Por su parte, el monumento moderno es desestimado por su “frustrante incomunicabilidad abstracta.” (Recetas Urbanas: 2007).

Rosalind Krauss observa que “El período moderno produce monumentos incapaces de referirse a otra cosa que no sean ellos mismos como pura base o pedestal, el resultado es la auto referencia. Son incapaces de cumplir con su antigua función conmemorativa.” (Krauss, 1979: 30). Al respecto, Eduardo Maestriperi identifica que “los intentos modernos de asegurar una existencia autónoma a los nuevos monumentos, sin las mediaciones de la cultura, los transformó en objetos autistas, ensimismados, subsistiendo de modo negativo, como paradoja de aquello que antes los integraba.” (Maestriperi, 2006: 74).

En otro registro, Horst Hoheisel reconoce que “se encuentran muy pocos monumentos de gran calidad artística. La mayoría es mediocre. Muchos se vuelven en el marco de la globalización de la memoria y el arte cada vez más parecidos e intercambiables.” (2009: 59).

En Argentina, la incipiente democracia conquistada en el año 1983 y la tensión social y cultural que despertaba la voluntad de procesar lo sucedido durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) hacía tangible que la memoria es un territorio en disputa por los sentidos del pasado y del presente, cuestión que implica situarse en la encrucijada entre historia reciente y política, precisamente porque la memoria es un fenómeno político y “pensar la protección de estas huellas del pasado en el presente supone decisiones políticas.” (Chartier, 2017).

Nuestra actividad proyectual en el año 2006 se insertaba en esa compleja trama que había iniciado su proceso en diversos ámbitos. Relevamos en ese entonces que se venían realizando importantes contribuciones a la problemática—generadas fundamentalmente durante las dos décadas anteriores—por equipos transdisciplinarios con vastas y rigurosas producciones sobre la historia reciente y sobre el período de la última dictadura en Argentina. Grupos de científicos sociales, con participación de la Historia, Sociología, Antropología, Geología, Filosofía, Psicología, también desde el Arte y, más incipientemente, de la

Arquitectura¹, venían desplegando estrategias metodológicas orientadas a la recuperación y sistematización de la información de uno de los períodos más trágicos de nuestra historia, caracterizado por el accionar del terrorismo de Estado.

Con la orientación de esas reflexiones, nuestras exploraciones proyectuales se enfocaron en la revisión crítica de las posibilidades del Arte y la Arquitectura para colaborar en los procesos de construcción de la memoria, fundamentalmente a la experiencia europea, en particular la alemana, a partir de la asimilación que se había hecho durante la primera etapa democrática entre el genocidio perpetrado por el Tercer Reich y lo acontecido en nuestro país².

Las producciones en torno a la noción de antimonumento o (contra)monumento posibilitaron visibilizar, por la densidad simbólica y afectiva que se condensa en el proyecto de este tipo de obras vinculadas a memorar hechos ligados a las violaciones a los DD.HH., que se tensa de modo privilegiado la compleja relación forma/contenido presente en el Arte y en la Arquitectura. La atención a esta relación, por momentos desdeñada o relegada de la centralidad de los debates disciplinares, el relevamiento de la posible primacía en la acentuación o el predominio de uno de los elementos del binomio sobre el otro, había venido marcando posiciones que involucraban dimensiones éticas y estéticas, modos de gestión y producción en ambos campos. Dilucidar las demoras para las estrategias posibles de interpelación, el cómo y quiénes intervenían en la ponderación de las obras en torno a la definición de la forma y el *contenido* —también tematizado como narrativa, concepto, propósito, texto, incluso en términos de “programa” según en qué marco teórico se instale la cuestión—, posibilita realizar una lectura del estado mismo de la disciplina.

En torno a la sorpresa constitutiva de la labor teórica, al asombro que generan los hallazgos en la inmersión en esa actividad de testigo implicada, de artesana y de laboratorio que implica la exploración proyectual, surgió en las investigaciones un renovado interés en las afirmaciones de Adolf Loos cuando en el año 1910 dice que solo hay dos temas en arquitectura: tumba y monumento. Empezamos a registrar que era en torno a estos programas, temas, problemas, que el proyecto se permitía ir a fondo en la experimentación y abrirse a otros campos de indagación, en parte, por eso de que es en los monumentos donde la arquitectura llegaría al umbral del arte.

Constatamos que el Arte y la Arquitectura dialogaban compartiendo estrategias de manera privilegiada, incluso, se asociaban para proyectar estos dispositivos mnémicos. La sentencia de Adolf Loos sobre la relación entre Arquitectura y monumento: “solo hay una pequeña parte de la Arquitectura que pertenezca al Arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte” (Loos, 1910: 105) cobró un inusitado sentido. Para Loos, la arquitectura asume plenamente su condición artística en la liberación respecto a la utilidad inmediata y a la convención. En el contexto de amparo de la crítica del juicio kantiano, que sostiene la autonomía de la obra de arte, nos propusimos revisar cómo habían operado arquitectos paradigmáticos del Movimiento Moderno en el proyecto de tumbas y monumentos. Josep Quetglas había proporcionado una orientación al decir que habían hallado pequeños laboratorios de experimentación, incluso de anticipación de algunas de sus propuestas proyectuales más osadas: “... quizás en razón de su misma singularidad, los monumentos pueden haber sido el pequeño escenario donde quedasen dibujadas, con más libertad y

¹ Fundamentalmente colaboraciones en el marco de los procesos judiciales reiniciados a partir de la derogación de las leyes de impunidad. La tarea de peritajes de ex C.C.D.s para la Justicia Federal encontró en el grupo C.P.I. (Construir-Proyectar-Identidad), coordinado en la FADU-UBA por el arquitecto Marcelo Castillo desde 2003, abordajes similares a los nuestros. Para ampliar perspectivas ver Algañaraz, Marta. 2009. “Reflexiones del grupo CONSTRUIR-PROYECTAR-IDENTIDAD a partir del trabajo de recuperación de ex C.C.D.”, en *A&P Arquitectura y Derechos humanos* 20/ marzo 2009/ p. 50-57.

² Esta cuestión se desarrolla en el capítulo 1 de esta tesis en el primer indicio que hallamos inscripto en el *Nunca más*.

precisión, impreviadamamente, las actitudes personales de cada autor.”(Quetglas: 1997).

Antes de sumergirnos en la experiencia alemana a partir de los años ochenta, revisaremos dos obras de arquitectos paradigmáticos del Movimiento Moderno, Walter Gropius y Mies van der Rohe —que quedaron detrás de la “cortina de hierro”—que confirman las sospechas de Quetglas abriendo nuestro trabajo hacia tópicos clave para continuar en el presente; en el contexto de un *cambio de época* que posibilita otras lecturas de las obras consagradas, produciendo esas “turbulencias que finalmente convierten el sistema en otra cosa...” (Calabrese 1987 [1994: 167]).

DEMORA, DISOLUCIÓN DE LA AUTORÍA Y PAISAJE.

En el año 1920, en los inicios de la República de Weimar (1919-1933) instaurada después de la derrota del Imperio Alemán (1871-1918) y con los cadáveres aún calientes de Anna Braun, Walter Hoffmann, Franz Pawelski, Paul Schander, Adolf Schelle, Karl Schorn, Karl Merkel, Ernst Müller y Kurt Krassan —las y los trabajadores que se habían manifestado pacíficamente el 13 de marzo de 1920 en el ayuntamiento de Weimar contra el intento de instaurar, tres días antes, una dictadura dirigida por el político Wolfgang Kapp y el general Lüttwitz—, Walter Gropius junto a Adolf Meyer y con la colaboración de Fréd Forbát, proyectaron el *Monumento en memoria de las víctimas del golpe de estado de Kapp* en Weimar. Conocido también como el *monumento a los caídos en marzo* (Märzgefallenen-Denkmal), fue la propuesta ganadora de un concurso de ideas promovido por la *Unión de los trabajadores locales o cartel de sindicatos* (Gewerkschaftskartell) de Weimar.



Imagen 7. Monumento en memoria de las víctimas del golpe de estado de Kapp, Walter Gropius, Adolf Meyer y Fréd Forbát. Weimar, 1920 reconstruido en el año 1946. Abajo a la derecha, foto de la obra original en la postal de la inauguración. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

En una primera aproximación al monumento, llamaba la atención la opción de Walter Gropius —que por ese entonces era director de la Bauhaus y uno de los principales arquitectos industriales alemanes³—por el expresionismo. Retornaron las sentencias de Loos, “ruskiano estricto” (Quetglas: 1997), en relación a los monumentos, la construcción, el Arte y la Arquitectura,

En Ruskin, como en Viollet, la construcción tampoco basta. La muralla de una ciudad, escribe Ruskin en su primera “Lámpara”, es construcción, buena construcción: bien trabada, inexpugnable, que inspira seguridad a los habitantes y fortaleza a los asaltantes: pero no es, por sí misma, Arquitectura. Solo cuando hay algún trabajo de más en su construcción, derrochado, sin justificación, gratuito, innecesario, ritualmente cumplido, aparece Arquitectura. El ornamento es, para Ruskin, conmemoración del trabajo hecho por sí mismo, sin más objeto, gratis. Como en Viollet, en Ruskin el ornamento-monumento remite hacia algo que no está aquí, que sucedió antes: el gesto del trabajo de más, ritualmente cumplido. La Arquitectura empieza donde acaba la utilidad de la construcción. (Quetglas: 1997).

En relación a “el gesto del trabajo de más, ritualmente cumplido”, recordamos que el contexto de posguerra había propiciado de modo privilegiado el “trabajo derrochado” en una demora que reunía a artistas, guionistas y arquitectos para distintos proyectos culturales y políticos —muchos quedaron en el imaginario como veremos más adelante— en el intento de pensar y proponer una futura sociedad nueva que recuperara viejos sueños truncados por la Primera Guerra Mundial. Gran parte del repertorio imaginario pudo plasmarse en el cine expresionista alemán.

Metropolis (1927), dirigida por Fritz Lang, con guión basado en la novela de su esposa Thea Gabriele von Harbou, fue una denuncia artística sobre la sociedad de clases que, si bien anticipó problemáticas, lenguajes y estéticas para el cine, el arte y el urbanismo, fundamentalmente, fue visionaria respecto de lo que sería el exterminio industrializado, masivo y sistemático que caracterizó los genocidios que vendrían. *Metropolis* hacía guiños a diversas manifestaciones que conjugaban arte y política: en las profundidades de la “ciudad de los trabajadores” las formas del pedestal de la alarma que accionaría *María* (imagen 9), podría evocar el monumento de Gropius. La lámpara helicoidal de neón sobre el escritorio del inventor (imagen 11) quizás también fuese un homenaje al *monumento a la Tercera Internacional*⁴ del “Colectivo Creativo”⁵ formado por Vladimir E. Tatlin, I.A. Meerzon, M.P. Vinogradov y T.M. Shapiro —tres hombres y una mujer—, quienes desarrollaron el diseño y la maqueta que se presentó el 8 de Noviembre del año 1919, en el aniversario de la revolución⁶.

Metropolis tenía un antecedente ineludible en *Das Cabinet des Dr. Caligari* (El Gabinete del Doctor Caligari) estrenada en el año 1920 y considerada la obra por excelencia del cine expresionista alemán. Hans Janowitz y Carl Mayer escribieron una querella poética a los abusos durante la Primera Guerra cuyo ambiente fue materializado por los pintores y escenógrafos Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig. Convocado en primera instancia Fritz Lang a dirigir la película, fue realizada por Robert Wiene.

3 gracias a sus obras anteriores en colaboración con Adolf Meyer: Fagus Werk, Alfred an der Leine (1911-1925), Edificio de oficinas para la exposición de la Werkbund de Colonia (1914), la nave industrial y el pabellón Deutz en la misma exposición, entre otras.

4 Esos trabajos habían sido “modelos de laboratorio” para artefactos que ahora cambiarían la “forma material de nuestras vidas”, mientras que la torre mostraba su potencial para “estimularnos hacia nuevas invenciones en el trabajo de construir un nuevo mundo”. Según explicara el propio Tatlin, en <http://tumbaymonumento.wikispaces.com/> (Consulta 4/04/2012).

5 “Los artistas Vladimir E. Tatlin, I.A. Meerzon, M.P. Vinogradov y T.M. Shapiro forman el “Colectivo Creativo”. Diseñaron, desarrollaron el diseño y construyeron las maquetas.” Fragmento extraído y traducido de Nikolai Punin, *The Monument to the Third International* (1920).

6 Queda pendiente para otra ocasión el desarrollo exhaustivo del proyecto del *Monumento a la Tercera Internacional* ya que esta tesis se concentra en aquellos monumentos, memoriales y lugares de memoria que abordan la violación a los DD.HH., cuestión central de nuestra investigación..



Imagen 8. Fotogramas de Metropolis, 1927. Diseño placa de presentación. Dos fotogramas que anticipan el exterminio industrializado a través de los trabajadores alienados. Fred ocupando el lugar de Georgy, de ahora en adelante deshumanizado a través del número 11811.



Imagen 9. Fotogramas de Metropolis, 1927. Dispositivo alarma en la ciudad de los trabajadores. Símil retórico del monumento de Gropius.



Imagen 10. Fotogramas del Gabinete del Doctor Caligari, 1920. Las formas plasmadas en la primera imagen han sido asimiladas al monumento de Gropius. Escenografías pintadas según lógicas compositivas del expresionismo alemán.

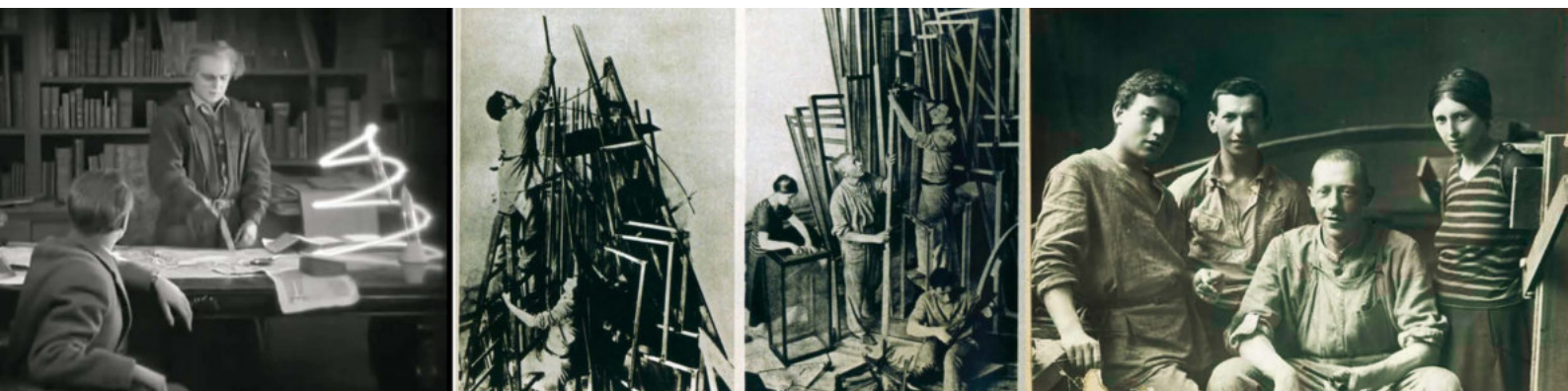


Imagen 11. Fotograma de Metropolis, 1920: lámpara helicoidal de la oficina del inventor. Fotos de la construcción de la maqueta por los cuatro integrantes del "Colectivo Creativo", 1920. Posando Vladimir E. Tatlin, I.A. Meerzon, M.P. Vinogradov y T.M. Shapiro.

Nos llamó la atención la contemporaneidad de las obras cinematográficas con el monumento de Weimar y las búsquedas estéticas en las que compartían recursos compositivos que, con mayor facilidad, podían desarrollarse con maquetas y otras estrategias visuales propias de la industria del cine. El monumento como pequeño laboratorio arquitectónico pudo anteceder a aquello que solo desde el campo artístico extendido se lograba.

En torno a búsquedas colectivas y estéticas similares encontramos el afiche para una obra de teatro *Storm*, diseñado en el año 1918 por el arquitecto holandés Hendrikus Theodorus Wijdeveld, cuya imagen suele referenciarse también como *símil retórico*⁷ de la propuesta del monumento de Gropius. La elección figurativa geométrica en torno a la idea de un rayo es inmediatamente asimilable pero no suficiente para aproximar al espesor inherente a decisiones que exceden la dimensión formal. Cabe recordar que H. Th. Wijdeveld y otros ex miembros de la *A et A*, *Architectura et Amicitia* (Arquitectura y la amistad) de la Escuela de Amsterdam, habían sentido la necesidad de fundar la revista *Wendingen* en un contexto político y cultural donde, “inicialmente era una plataforma importante para el expresionismo holandés” (Delgado: 2015). Los diseños de la *Wendingen*, así como los trabajos arquitectónicos de sus miembros solían ser criticados ya que, por un lado, luchaban por la innovación y, por el otro, tendían a decorar en exceso. Innovación y demora eran vistos como pares contradictorios para ciertas miradas que fueron hegemonizando criterios tanto éticos como estéticos.

La contradicción fue criticada fundamentalmente por quienes conformaban otra tendencia, los “funcionalistas”, cuyas ideas estaban representadas en la revista, también holandesa, *De Stijl* que vieron el diseño de *Wendingen* como “artístico, decorativo, simbólico, fantástico, antisocial, lírico, pasivo, romántico, estético, artesanal” y etiquetaron su propio enfoque con las palabras “real, fotográfico, directo, pragmático, competitivo, racional, activo, actualizado, funcional, práctico, técnico.” (Schuitema, 1929: 124).



Imagen 12. Portada presentación del proyecto del Monumento en memoria de las víctimas del golpe de estado de Kapp, 1922. Poster obra de teatro *Storm* diseñado por H. Th. Wijdeveld, 1918. Afiches de *Metropolis*, 1927 y el *Gabinete del Doctor Caligari*, 1920.

Otra de las posibles referencias visuales, inscripta en el monumento de Gropius, es la *Formphantasie* que el arquitecto alemán Wassili Luckhardt realizara en el año 1920. El contexto de producción es el de las reflexiones y propuestas colectivas al interior del grupo expresionista alemán *Die Gläserne Kette* (la cadena de cristal) formado por iniciativa de Bruno Taut entre los años 1919 y 1920. Taut y otros doce arquitectos, entre los que estaba Walter Gropius con el seudónimo de “Mass”⁸, intercambiaron por correspondencia escritos y dibujos que posteriormente se publicaron en la revista *Frühlicht*. En la carta del 24 de noviembre del

⁷ En <http://tumbaymonumento.wikispaces.com/M%C3%A4rzgefallenen> (Consulta 25/2/2013).

⁸ Todos los miembros participaban con un seudónimo, el de Taut era *Glas*, el de Luckhardt, *Zacken*, el de Sharoun, *Hannes*. (Taut y otros: 1919).

año 1919, que inauguró el ciclo de intercambios, Taut alias “Glas”, exhortaba a los posibles integrantes de este modo,

Quiero haceros la siguiente propuesta. Hoy casi no hay nada que construir y, cuando surge la oportunidad, se trata de una actividad de mera subsistencia. ¿O es que alguno de vosotros es lo bastante afortunado como para encontrarse trabajando en un buen encargo? [...] ¡Seamos, de manera consciente, “arquitectos imaginarios”! Pensamos que solo una revolución total puede guiarnos en nuestra tarea. Nuestros conciudadanos, incluso nuestros colegas, ven con razón en nosotros las fuerzas de la revolución. ¡Rompamos y socavemos todos los principios anteriores! ¡Abono! Somos el brote en un humus fresco. (Taut: 1919).

Una de las cuestiones clave de esta propuesta fue la invitación a un trabajo en el que la autoría se disolviera en el colectivo. Como un paréntesis, recordamos también nuestra propia experiencia en medio de la crisis social, política y económica que estalló en el año 2001 en Argentina. Se trató de una etapa en la que las investigaciones y experimentaciones arquitectónicas de todo tipo disponían de mayor tiempo para *demorarse*. Cuestiones filosóficas y políticas, tramadas con arriesgados ensayos matéricos, proliferaron en nuestro país y en Rosario, particularmente⁹—aunque no en el marco de la conformación de un colectivo.

La propuesta de Bruno Taut era contundente, aunque Gropius expresó al principio algunas dudas y solo Adolf Behne la rechazó,

La personalidad individual desaparecerá al abordar una más alta tarea —si la Arquitectura reaparece, el maestro constructor será anónimo. Puedo ver el comienzo de ello en nuestra tendencia a unirnos y fundirnos como una célula, sin preguntar: ¿quién hizo esto?. Al contrario, la idea existe en el terreno de la alegría final, remota y autónoma. El objetivo de mi propuesta es potenciar esta unidad existente. (Taut: 1919).



Imagen 13. Formaphantasie de Wassili Luckhardt, alias “Zacken”, 1919. Catedral del Socialismo, Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar, Lyonel Feininger, 1919, citado por Luckhardt como referencia. Glashauproblem Hans Scharoun, “Hannes”, 1919. Arquitectura en los Alpes, Bruno Taut alias “Glas”, 1919.

Demora y disolución de la autoría podían encarnarse en un monumento como ámbito privilegiado, ya lo habían susurrado Loos y Ruskin: un laboratorio excepcional que posibilitaba poner en acto aquellas cuestiones que se venían tramando como “imaginarias” de manera colectiva, generosa y guiadas por las “fuerzas de la revolución”. La oficina de Walter Gropius materializó ese ideal en el *Märzgefallenen* demostrando, no solo el oficio para proyectar un espacio sino también, la adhesión necesaria, en el plano axiológico, a una agenda política, esa que lo había llevado a demorarse y formar parte de *la cadena de cristal*.

⁹ La entonces editorial Bisman & Robles decidió publicar un libro que recogiera ese fenómeno, que no se había propuesto como colectivo, pero que se reveló con cierta *identidad*. Bisman, Hernán y Robles Claudio. (comps.). 2004. *Rosario 1998- 2003/ Arquitectura con identidad* (Buenos Aires: B&R Ediciones).

Otro dato que podría remitir a esa experiencia es que en la memoria de la propuesta del monumento se utiliza la metáfora de la *cadena*. El proyecto “encadena” las tumbas, que estaban ubicadas en el nuevo cementerio de Weimar, completando el conjunto con el relámpago o rayo que emerge en “una continuidad entre las tumbas pre-existentes, la tumba colectiva y finalmente el relámpago” (Ricart Ulldemolins, Núria: 2009) que remite a la lucha colectiva de las y los trabajadores.

Los pensamientos, dibujos y maquetas intercambiados por correspondencia incluían un programa artístico en el que además, el impulso de la naturaleza tenía un rol protagónico. Wassili Luckhardt en una de sus cartas (se) preguntaba utilizando como ejemplo los cuadros de Lyonel Feininger, “¿pueden los edificios evocar la impresión de estos sentimientos en la naturaleza?”

Muchas, muchas pirámides y formas prismáticas han crecido, por así decirlo, a partir de la corteza de la tierra irradiando en la luz del sol. Son variadas en tamaño y en forma, pero cada una de ellas está construida según una misma ley constructiva. ¿No tenemos ya aquí la impresión de una creación arquitectónica, no parecen pedir estas estructuras la mano creadora del hombre para formar una entidad llena de significado más allá del caos de estas formas elementales?. (Luckhardt: 1919).

Estas reflexiones nos llevaron a *Das Eismeer* (conocido también como *Mar de hielo* u *Océano Glacial*), obra que entre los años 1823 y 1824, había realizado Caspar David Friedrich, pintor paisajista del romanticismo alemán abordando, probablemente, el caso del hundimiento de uno de los barcos que participaron en las expediciones de William Edward Parry al Polo Norte para encontrar el Paso del Noroeste. Se alcanza a ver, al medio y ambos lados de la composición principal, parte de ese barco que se confunde con el paisaje de hielo. Esto nos reveló la posibilidad de interpretar esta obra como la imagen de un monumento funerario que conmemora un hecho trágico, sepultura del barco.



Imagen 14. Mar de hielo, Caspar David Friedrich, 1823. En el centro imagen de la pintura completa, en el horizonte de la composición se visualizan otros icebergs. A ambos lados, detalles donde es posible identificar los restos de un barco hundido que pasan inadvertidos en la composición total.

Esta pintura, que fuera también en ocasiones vinculada al monumento de Weimar¹⁰, nos remitió a una cuestión fundamental en el proyecto de Gropius. No solo la naturaleza y “su ley constructiva” estaban presentes en el tipo de composición que sugería Luckhardt para la arquitectura de los edificios. Friedrich además asume y aborda la escala del paisaje. La pintura da cuenta de la dimensión del paisaje —la sepultura del barco está inmersa en un contexto mayor del que forma indisolublemente parte—, asunto que revelamos, fue un tópico clave en la oficina de Gropius en ocasión del concurso para el monumento.

10

<http://tumbaymonumento.wikispaces.com/M%C3%A4rzgefallen> (Consulta 25/2/2013).

El monumento de Weimar exhibe una sensibilidad paisajística tanto en relación a su particular ubicación en el cementerio como en la preocupación por el diseño de los elementos vegetales incorporados luego al proyecto. La propuesta ganadora original se situaba en el lugar preciso donde estaban las tumbas de los cuerpos de las y los trabajadores asesinados lo que implicaba el desafío de que el proyecto del monumento lograra integrarlas. Siete de las víctimas habían sido enterradas primeramente en la sección Norte del cementerio histórico de Weimar (*Historischer Friedhof Weimar*), lugar limitado al Oeste por un canal de agua que se alza sobre la última calle interna arbolada. El proyecto se ubica en un recinto cerrado de geometría ortogonal con excepción de la oblicuidad que introduce la calle al borde del canal. La propuesta parte de esa inclinación para enlazar el relámpago que emerge de las tumbas generando una interioridad al modo de los *bosquetes* franceses, “propone la continuidad entre las tumbas pre-existentes, la tumba colectiva y finalmente el relámpago, unido al sepulcro por una fina línea transversal.” (Ricart Ulldemolins, Núria. 2009).

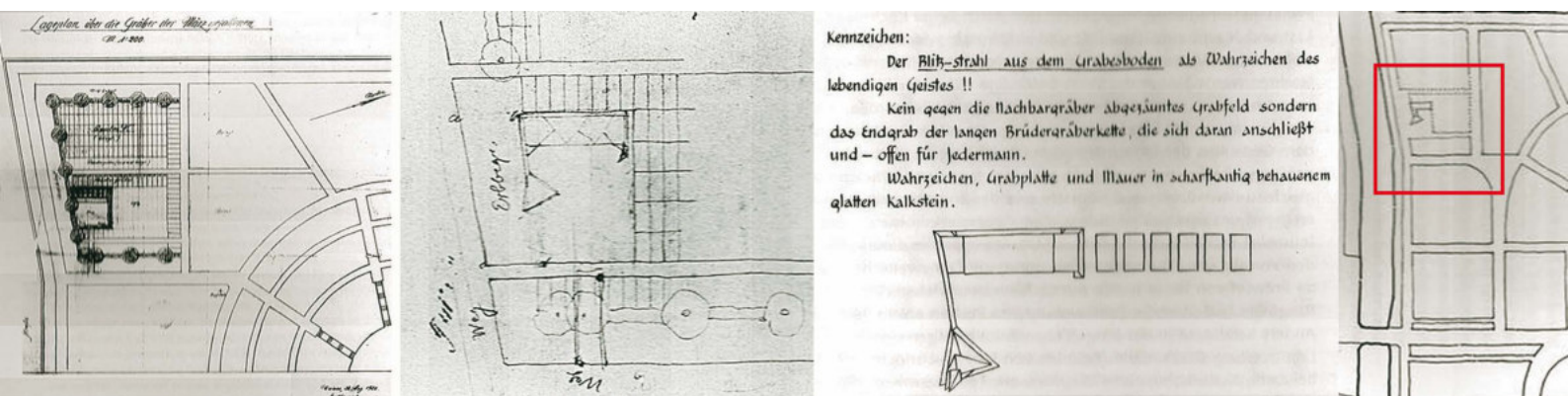


Imagen 15. Agosto de 1920, primer emplazamiento en el lugar de las sepulturas. Enero de 1921, primera propuesta. Primeras ideas para contener las tumbas pre-existentes en el monumento. Ubicación propuesta ganadora del año 1921, el canal de agua está a la izquierda, limitado por un muro de piedras.

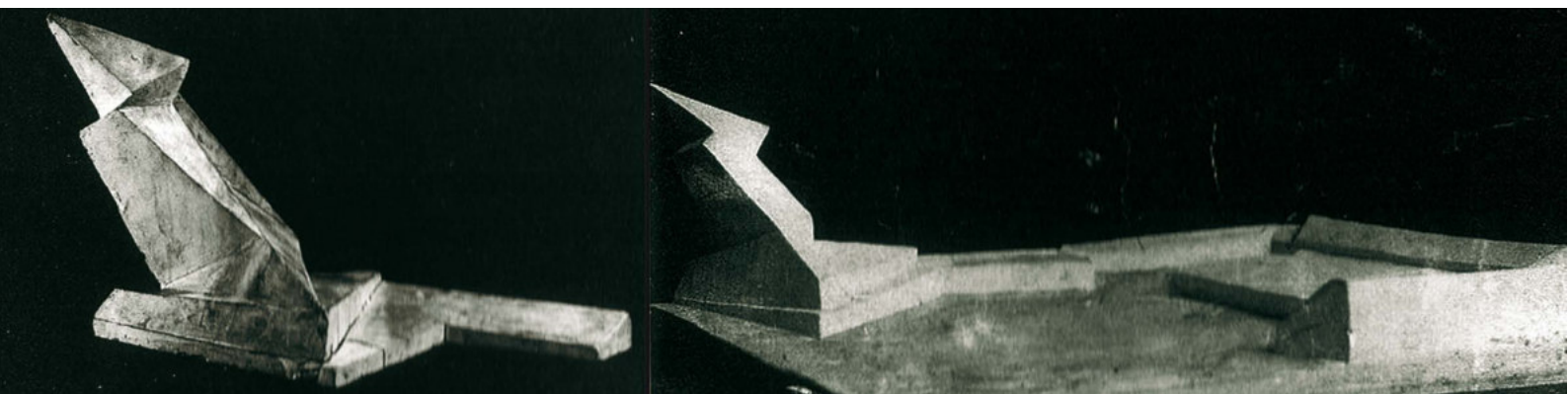


Imagen 16. Foto de la maqueta de detalle del “relámpago”. Maqueta de la propuesta ganadora realizada por Fréd Forbát, 1921 donde se mantienen las tumbas alineadas y la separación con la forma de rayo emergente de la tierra es notoria.

La decisión, ajena a los proyectistas, de exhumar los cuerpos y cambiarlos de su primera posición, propició reflexiones sobre el nuevo paisaje que impactaron directamente en la forma definitiva del monumento. Un sitio inicial más acotado, con parcelamiento ortogonal, las tumbas paralelas una al lado de la otra —aunque se realizaran diseños que introducen diagonales y triángulos según la lógica compositiva del elemento simbólico— y próximas al canal de agua delimitado por el largo muro de piedras, estimuló la decisión de incorporar en el proyecto el arte de la topiaria con arbustos para completar una propuesta paisajística de inspiración francesa. La nueva posición en la otra margen del canal, con un borde más bajo, en un emplazamiento abierto que introducía una geometría más compleja, posibilitó pensar en recursos paisajísticos más próximos al jardín inglés que al francés.

Monumento y exploración proyectual

La preocupación por el paisaje se revela en los sucesivos planos donde se hace explícita referencia a los elementos vegetales y su impacto en la percepción de la intervención. El monumento en sí altera también su geometría: se espeja la posición del relámpago hacia el canal de agua y las tumbas dejan de estar alineadas para ir adoptando una dirección espiralada hacia el remate, inclinando las losas también en el sentido horizontal constituyendo, de este modo, una unidad orgánica. Y aquí interpretamos que la obra se transformó en una topografía y cobró la indisolubilidad con el paisaje, propia de la pintura de Caspar Friedrich.

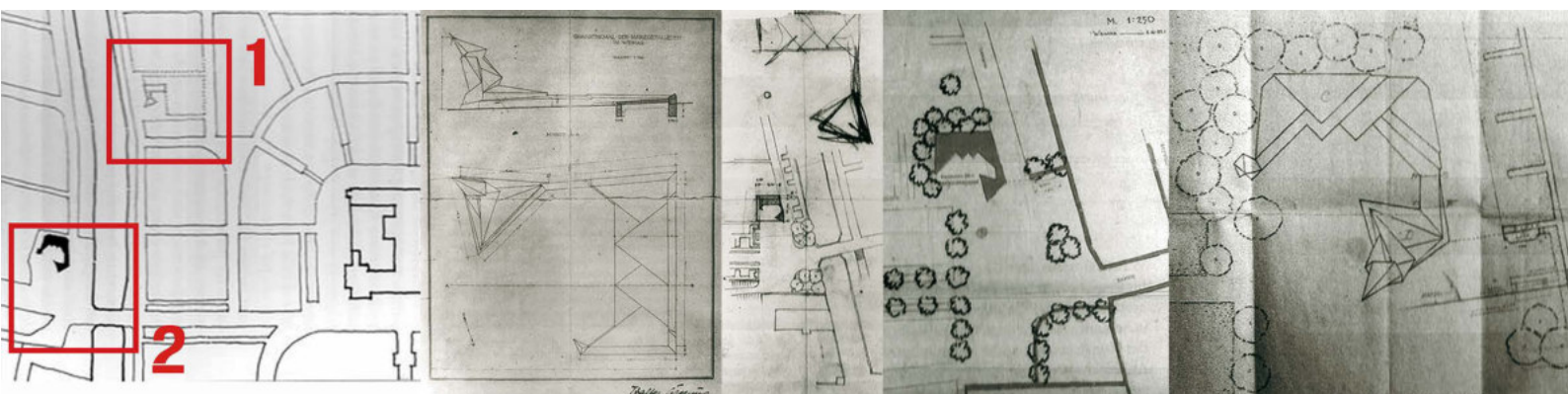


Imagen 17. Primer y segundo emplazamiento. Plano propuesta ganadora, Enero 1921. Adaptaciones al nuevo sitio, Marzo 1921. Proyecto definitivo con diseño del belt con vegetación, Noviembre 1921. Planta del monumento definitiva, el borde de topiaria en peine sobre el canal se eliminaría liberando el paisaje, Agosto 1922.

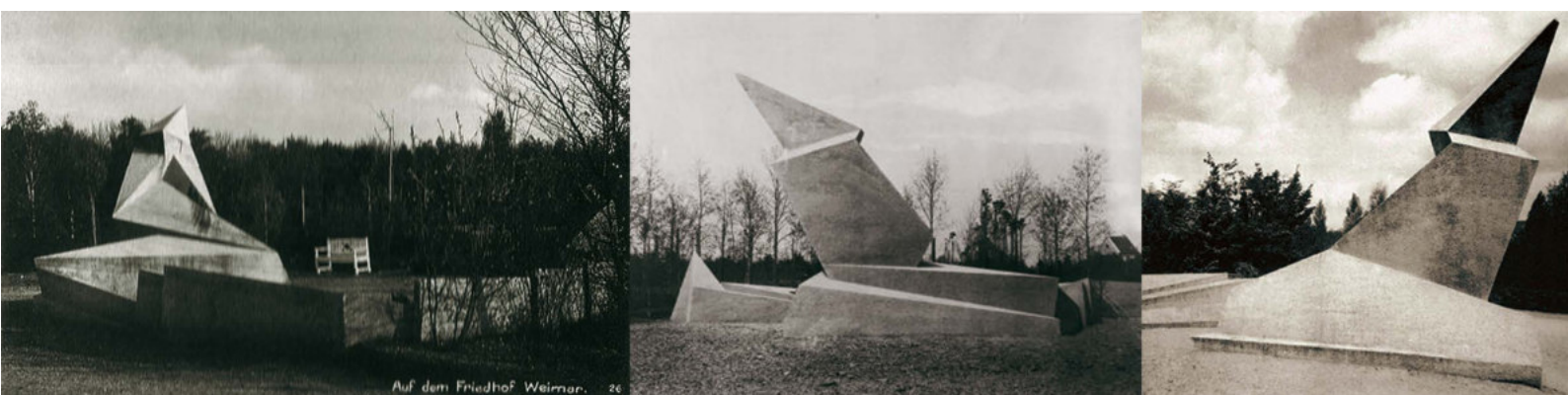


Imagen 18. Postal del monumento con banco aislado. Foto tomada desde el canal que corre paralelo al punto de vista, el fondo arbolado recientemente plantado. Lugar de encuentro y celebración en el año 1925.

El 1 de mayo del año 1922 se inauguró el monumento y se repartieron postales diseñadas por Farkas Molnár, con textos de Johannes Schafen y Emil Friedrich, entre las aproximadamente 4000 personas que asistieron al acto (Bergeijk, 2004).

Este monumento fue destruido en el año 1936 con el nacional socialismo en el poder y a tres años de haber asumido Adolf Hitler —que veía en las vanguardias y en el expresionismo alemán un arte degenerado. Varios edificios y obras, que se identificaban ajenas al espíritu de ese nuevo tiempo nazi, fueron destrozadas corriendo posteriormente distinta suerte¹¹. En el monumento de Gropius se destruyó la parte del rayo, respetando los sepulcros. En su lugar, se colocó una fuente en forma de columna proyectada burocráticamente para ocupar el espacio vacío. Da cuenta de esto el plano en el que resulta evidente que simplemente se tacha el relámpago y se dibuja, en la misma planta, el círculo que inscribe la fuente. Otro indicio llamativo es que ese gesto se realiza

¹¹ La fuente de Aschrott en Kassel también fue una obra destruida durante el nazismo. El debate en relación a qué hacer con los edificios y monumentos destruidos en ese período encuentra un aporte novedoso en la decisión de Horst Hoheisel de realizar un *monumento negativo*. Esta cuestión se desarrolla el Capítulo 3 de esta tesis, en el apartado *Sentir*.

sobre el proyecto original, el que está invertido y las tumbas todavía paralelas... otra muestra de “la banalidad del mal” (Arendt, Hannah: 1963). No obstante, notamos algunos elementos que se proyectan con clara intencionalidad de restringir su uso público para la concentración masiva. Con planta arbustiva en topiaria se procede al cierre del espacio del monumento y, por otra parte, se planta un árbol para reubicar el banco para observar directamente el nuevo monumento y apelar al recogimiento propio del duelo individual eliminando su potencialidad como punto de reunión de las manifestaciones colectivas.

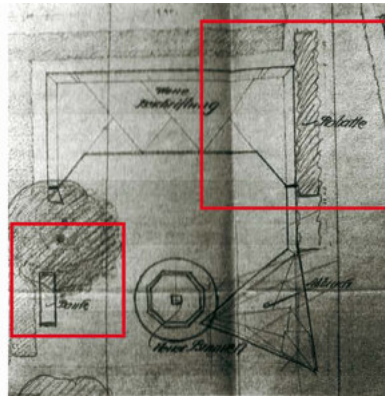
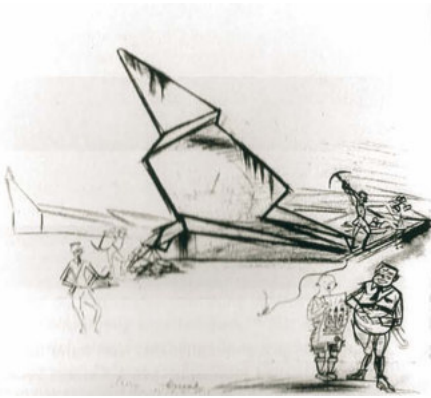


Imagen 19. Ilustración anónima de la demolición del monumento, 1936. Propuesta de demolición del rayo y sustitución por la fuente en forma de columna, diseño de vegetación y nueva posición del banco. Foto de la obra nazi, la arbustiva topiaria en crecimiento y el banco abandonado en posición aleatoria.



Imagen 20. Fotos estado actual de la obra reconstruida y la vegetación circundante, Julio de 2017. Llegada al monumento luego de atravesar el canal bordeado por un uro de piedras. Vistas de las tumbas hacia el canal. Desarrollo de la forma orgánica. Ph: Alejandra Buzaglo.

En la irónica caricatura de la demolición del monumento donde aparecen en primer plano el militar junto al técnico burócrata, encontramos que el recurso de desdibujar lo que no tiene importancia y de enfocar lo relevante se manifiesta con la intensidad en el uso de la carbonilla. Entornando los ojos, es posible ver solo lo importante: el relámpago a destruir, el pico, quien demuele y el militar con sus botas... y otra vez la imaginación en el arte como forma de resistencia.

Como es sabido, después de la Segunda Guerra Mundial, Weimar queda formando parte de la República Democrática Alemana. En el año 1946 el monumento a los caídos en marzo es reconstruido por ser un símbolo de la lucha del proletariado revolucionario. El primer aniversario de la liberación del campo de concentración de Buchenwald, próximo a Weimar, se celebró en el lugar del *Märzgefallenen*.

Identificamos que en la propuesta de Gropius había pistas sobre la potencialidad del monumento como ámbito privilegiado de exploración y despliegue de lo todavía no dicho. Pasarían varios años para que Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion

escribieran en Nueva York, *Nine Points on Monumentality* reivindicando al monumento en sus roles clave para la Arquitectura y la sociedad. En los puntos 2; 7; 8 y 9 del manifiesto hallamos las huellas inscriptas en el monumento Walter Gropius. La posibilidad de condensar la expresión de la fuerza colectiva en el punto 2,

Los monumentos son expresión de las más altas necesidades culturales del hombre. Están destinados a satisfacer el ansia eterna del pueblo por traducir en símbolos su fuerza colectiva. Los monumentos realmente vivientes son los que dan expresión a esa fuerza colectiva. (Sert y otros: 1943).

Como mostramos, esta obra es expresión del grupo de arquitectos, artistas y poetas que decidió demorarse para participar con sus reflexiones e imaginación de la reconstrucción simbólica y material de la Arquitectura en una época de profunda crisis. La voz del “pueblo” y su “ansia eterna” —como territorio de luchas por los sentidos— sería catalizada por el *Märzgefallenen* a partir de una tarea de interpretación realizada por los “expertos”, los participantes de la oficina de Walter Gropius, que se encargaron de traducirla. Por entonces, existía una confianza en esa experticia que no dudaba en dejar el asunto en manos de quienes saben¹². Esto último quedaría confirmado por la nota que publica el diario Volk el día 4 de abril del año 1921 con la palabra de las y los trabajadores respecto a la propuesta ganadora, haciendo una lectura propia que da cuenta de dos facetas inscriptas en el monumento:

En un gesto expansivo, que ha dado forma y contenido a los acontecimientos de marzo; una, como si la república alemana fuera golpeada por un relámpago, atacada por los reaccionarios y suprimida brevemente por la fuerza de las armas, pero con la velocidad del rayo el proletariado hubiera pasado a la defensa, y con él, todos los republicanos. Estos son los dos extremos que Gropius tan magistralmente ha expresado con precisión [...] El monumento se mantendrá como una advertencia, un desafío a todas las fuerzas reaccionarias. El proletariado, agudo hilo como la piedra del monumento, se lanza contra todos aquellos que ponen en peligro la República. (Bergeijk, 2004: 91)

Otra cuestión clave es la capacidad de los monumentos de organizar la vida comunal y la potencialidad de ser constitutivo de futuros centros sociales en el punto 7,

De los edificios destinados a su sensibilidad social y a su vida comunal, el pueblo anhela algo más que una mera satisfacción funcional. Desea que en ellos se tenga en cuenta su ansia de monumentalidad, de alegría y de íntima exaltación. (Sert y otros: 1943).

El monumento a los caídos en marzo es un monumento conmemorativo habitable, es un espacio para el duelo que da cabida a reuniones, es un lugar de encuentro y para manifestaciones. La liberación de Buchenwald y otros eventos se celebraban allí. Vinculamos esto también a la necesaria explicitación de la “agenda política”¹³ que exige la tarea de emprender propuestas para monumentos vinculados a las violaciones a los DD.HH. y al plano axiológico que suele invisibilizarse y que consideramos imprescindible para proyectos de vocación emancipatoria. En el año 1948, Gropius refería al monumento y a su propia agenda,

¹² La Segunda Guerra mundial dejaría al mundo sin palabras. La desconfianza generalizada exigiría nuevos modos de tramitar las construcciones de sentido.

¹³ Esta cuestión se desarrolla en el primer capítulo en relación a los *indisciplinamientos necesarios*.

Creo que el equivalente de la expresión monumental se está desarrollando en el sentido de crear una nueva estructura física para una forma más elevada de vida cívica, estructura caracterizada por la flexibilidad hacia el crecimiento y la evolución continuas. [...] Cuando la filosofía corriente del “tiempo es dinero” haya cedido el lugar a una civilización humanamente más alta, la reconquista de la expresión monumental se realizará. Pero no volverá como la “música congelada” de los símbolos estáticos, sino como una calidad inherente (y dignificada) de nuestro ambiente físico, una cualidad en vías de transformación continua. (Gropius, 1948: 117).

¿Qué alternativas proyectuales deberían tramarse para evitar la “música congelada” en pos de una transformación continua?

En el punto 8, del manifiesto de Sert, Léger y Giedion, aparece la necesidad de tramar saberes diversos en una tarea colaborativa,

Antes deben tomarse en cuenta los puntos siguientes: un monumento en el que se aúnan los esfuerzos del arquitecto, el pintor, el escultor y el planeador regional, exige la estrecha colaboración de todos los que intervienen. Es esta colaboración la que se echa de menos desde hace más de cien años. La inmensa mayoría de los arquitectos modernos no ha sido preparada aún para esta especie de creación integral. (Sert y otros: 1943).

Todavía nos quedaría pendiente el problema de incorporar los saberes disponibles silenciados que, en nuestro propio contexto, exigían ser convocados.

Finalmente, en el punto 9, la relación con la naturaleza y la necesaria expansión hacia la escala del paisaje,

El cuadro se completará con elementos de la naturaleza, tales como árboles, plantas, agua, etc. Será posible agrupar todos estos elementos, las piedras, que siempre se han empleado, los nuevos materiales que son propios de nuestro tiempo, y los colores en toda su intensidad, esos colores por tanto tiempo descuidados como elemento arquitectónico. El paisaje formado por la mano del hombre se confundiría con la naturaleza. Surgiría así un nuevo y amplio cuadro total, como el que nos ha revelado el avión. (Sert y otros: 1943).

Identificamos que pasarían varios años hasta que la sensibilidad paisajística fuera tematizada como parte indisoluble del proyecto del paisaje. La problemática, tanto como objeto de estudios o asunto de debate, había sido alejado de la centralidad y prácticamente desestimado por la historiografía y por la crítica arquitectónica entre los años cincuenta y ochenta¹⁴. Recién en los años ochenta, junto con las preocupaciones por las memorias como fenómeno cultural extendido, resurgiría como campo de reflexión y exploración arquitectónicas. Entendíamos que la posibilidad de *habitar* el monumento se inscribe también en torno a dicha sensibilidad recuperada, cuestión central vinculada a la necesaria ampliación sensorial extendida a la experiencia¹⁵.

Finalmente, descubrimos que la “cadena” que emergía a través del rayo del monumento en homenaje a las y los revolucionarios tenía eslabones previos. Un año y dos meses antes, en el contexto de un clima de revolución generalizado,

14 Este tema se desarrolla en el apartado *Atravesar* del Capítulo 3.

15 En el apartado *Sentir* del Capítulo 3 se desarrollan las estrategias proyectuales que atienden a la experiencia sensorial.

Monumento y exploración proyectual

...el 5 de enero de 1919 una manifestación masiva dirigida por los espartaquistas — la corriente revolucionaria de la socialdemocracia cercana a los bolcheviques —, deriva en insurrección. Durante cinco días hay enfrentamientos hasta que el ejército reprime la revuelta. Rosa Luxemburgo y Liebknecht, líderes de la revolución, son arrestados y asesinados. (Maldonado, 2006: 9).

En el año 1926, en el cementerio de Friedrichsfelde de Berlín, se construiría el *Monumento a la Revolución*, obra proyectada por Ludwig Mies van der Rohe en homenaje a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht por encargo del Partido Comunista de Alemania. Encontramos al último director de la Bauhaus experimentando en torno a lo que en el manifiesto del año 1943 expresaba al comienzo del punto 9 en relación a los monumentos, “tenemos a nuestra disposición materiales modernos y nuevas posibilidades técnicas. Nuevas construcciones y materiales de diversos tipos esperan el momento de ser empleados.” (Sert y otros: 1943).



Imagen 21. Monumento habitable, lugar de encuentro y celebración, 1925.



Imagen 22. Habitabilidad del monumento como lugar de recogimiento individual y posible reunión. Secuencia. Ph: Daniel Viú.

Imagen 23. Página siguiente. Vista en diagonal hacia el canal de agua, imagen estado actual, Julio 2017. Ph: Alejandra Buzaglo.



LA MATERIA IN-FORMADA. Imaginación sobre lo disponible en la continuidad orgánica entre trabajo, cultura y técnica.

El periodista Paul Frölich, miembro fundador del Partido Comunista de Alemania (KDP) narra en su libro *Rosa Luxemburgo. Vida y obra* — en el capítulo final “Hacia la muerte” — las vicisitudes de los últimos días de la vida de la líder espartaquista hasta su asesinato que fuera perpetrado por el gobierno socialdemócrata en el Berlín de entonces, en manos de Gustav Noske y Friedrich Ebert, jefes de la contrarrevolución y precursores de las técnicas fascistas nazis. Las cabezas de Luxemburgo y de Liebknecht tenían precio.

No bastaba con soltar la jauría de cazadores de recompensas, voluntarios o mercenarios. La campaña contra *Spartakusbund*, que había comenzado en los días de noviembre [...] se transforma en enero en un delirio sádico [...] Y todos esos chillidos terminaban en el grito de muerte: ¡Liebknecht, Luxemburgo! La sentencia mortal se cumplió pronto por los esbirros militares y sus jefes socialdemócratas. Habiendo sido presos, el 15 de enero Liebknecht fue asesinado a balazos, mientras que Luxemburgo fue herida mortalmente por tres culatazos que le destrozaron el cráneo, minutos después el teniente Vogel le disparó un tiro en el cerebro. El cadáver fue arrojado al canal Landwehr. Allí en el río fue encontrada en mayo de 1919. (Frölich, 1939: 1976).

La iniciativa de Wilhelm Pieck para construir un monumento conmemorativo en homenaje a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht — así como a las víctimas de los disturbios del Reichstag del año 1920 y a las y los integrantes del movimiento obrero asesinados — fue transmitida a Mies van der Rohe por Edward Fuchs, un estudioso marxista alemán de cultura e historia, escritor, coleccionista de arte y activista político, en el contexto de una reunión.

Las circunstancias de las muertes de Luxemburgo y Liebknecht resultaban relevantes ya que Mies relata a Donald Drew Egbert — autor de *El arte y la izquierda en Europa: de la Revolución Francesa a mayo de 1968* — la anécdota de cómo surgió la encomienda para realizar el proyecto de este monumento en el que, en principio, resultaba llamativa la adopción por el ladrillo, material ajeno a las soluciones materiales tradicionales para este tipo de obras.

Tras discutir sus problemas sobre la casa, Fuchs nos dijo que quería mostrarnos algo. Esto resultó ser la fotografía de un modelo para un monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. Era un gran monumento de piedra, con columnas dóricas y medallones de Luxemburgo y de Liebknecht. Cuando lo vi me puse a reír y le dije que sería un gran monumento para un banquero. Debió sentirse muy molesto por ese comentario, porque a la mañana siguiente me llamó y me dijo que como me había reído del monumento que me mostró, le gustaría saber qué propondría yo. Le dije que no tenía la menor idea de lo que haría en su lugar, pero como casi todas las personas eran fusiladas frente a un muro, yo utilizaría un muro de ladrillos como monumento. Fuchs no podía imaginarse cómo un muro de ladrillos podría ser utilizado como monumento, pero me dijo que si yo tenía una idea, le gustaría verla. Pocos días después le mostré mi boceto del monumento, que al final se construyó. (Egbert: 1981).

Sabemos que Luxemburgo y Liebknecht no murieron fusilados contra un muro y también que Mies lo sabía. Por ese entonces, **Imagen 24. Página siguiente.** Monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht (*Revolutionsdenkmal*), Ludwig Mies van der Rohe, 1926. Destruído en 1935. Ph: Arthur Köstler.



ytal como lo relata Jean-Louis Cohen, Mies van der Rohe era conocido ocasionalmente como “el revolucionario de Renania”, debido a su pertenencia a la Sociedad de Amigos de la Nueva Rusia en el año 1926 donde se uniera junto a arquitectos representantes del expresionismo como Bruno Taut y Erich Mendelsohn. Los estudios políticos de Mies emergieron en el proyecto a través del conocimiento de precedentes revolucionarios, ya que incluyó en su boceto para el monumento la inscripción *Ich war, Ich bin, Ich werde sein* (Yo era, soy, seré), últimas palabras escritas de Rosa Luxemburgo antes de su ejecución¹.

El proyecto ha sido pasado muy por encima de las descripciones de la arquitectura de Mies. No solo por su contenido político, sino también por su forma —aunque la expresión sea incorrecta, pues los contenidos son siempre parte de la forma. (Quetglas, 2001: 96).

Josep Quetglas volvía a confirmar la necesidad de una “agenda política” para los proyectos. Fue un hallazgo su texto *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe* en el que realiza una novedosa deconstrucción del Pabellón de Barcelona — que Mies proyecta junto a Lilly Reich para representar a Alemania en la Exposición internacional— en el que revela otro modo de leer los planos horizontales en la composición de la arquitectura de Mies, cuestión que posibilitó acercar a la comprensión de la génesis de sus obras paradigmáticas que encontramos cifradas en el *Revolutionsdenkmal*.

Es un procedimiento constante en toda la arquitectura de Mies. Se trata de la disposición de uno o varios planos horizontales, destacados del suelo, donde el plano inferior siempre designa una superficie de bordes bien definidos, estrictos. Piénsese en una mesa o en una bandeja: ¿acaso el espacio que bordea su superficie no queda exacta y rigurosamente detenido en sus cuatro lados, sin necesidad de parapetos de clausura verticales? [...] Estar *en* ese espacio significa estar *sobre* uno de esos planos horizontales recortados... (Quetglas, 2001: 65).

Esto fue clave. Si bien en la vista frontal del monumento se podría reconocer la composición miesiana de planos, la percepción de la obra en escorzo exhibe una superposición de volúmenes, cuestión que nos había resultado ajena a lo que, hasta ese momento, creíamos que era la lógica con que el arquitecto alemán proyectaba sus edificios característicos de la etapa más reconocida y que tiene en el Pabellón de Barcelona, un emblema. Existía como antecedente, otra excepción llamativa: la *Casa de campo de ladrillo* del año 1923, un proyecto “imaginario” en Potsdam Neubabelsberg, Alemania, y por consiguiente, no construido.

De esa propuesta se conservan solo dos dibujos originales: una planta y una perspectiva que fueron exhibidos en la exposición de arte de Berlín del año 1924. Se trata de dibujos en los que se puede observar una minuciosidad encomiable. Por un lado, cabe detenerse en que la perspectiva tiene los puntos de fuga muy alejados, prácticamente ubicados en el infinito. La perspectiva resulta entonces en un alzado ya que las líneas horizontales, que representan las sucesivas cubiertas y terrazas planas en una vista en “sistema monge”, tienden en ese dibujo a la horizontal. Mies realiza un dedicado trabajo con la sombra revelando que se trata de una composición con volúmenes: una serie de prismas dispuestos horizontalmente como en el *Revolutionsdenkmal*. Las caras de los volúmenes, contrastadas por la expresión en el uso de luz y sombra, definen las aristas con un recurso que lo exime

1

Luxemburgo en realidad estaba citando una frase de Ferdinand Freiligrath (1810-1876) escrito durante la revolución alemana del año 1848.

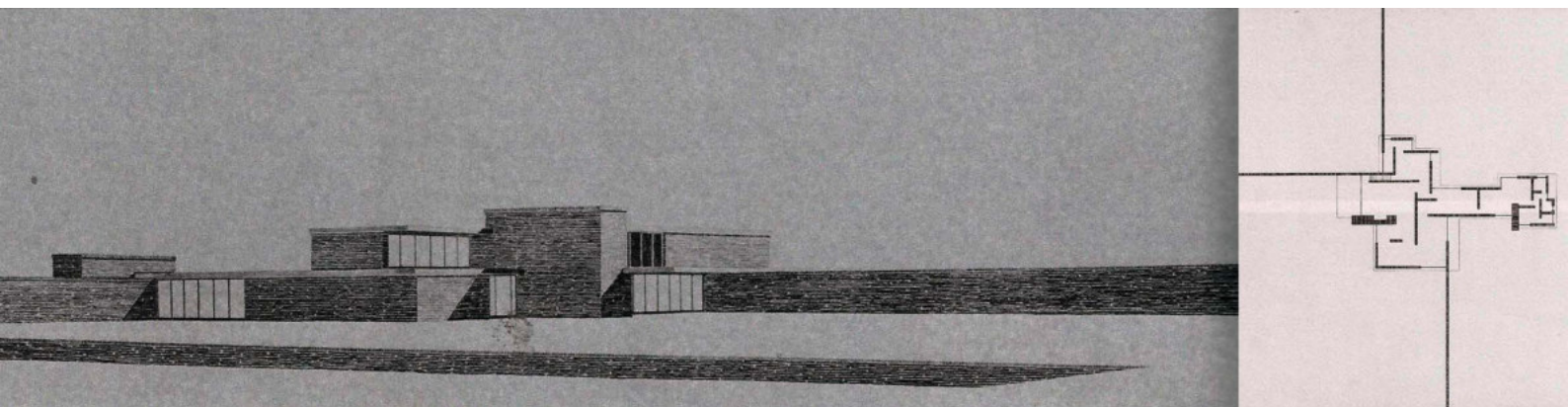


Imagen 26. Proyecto imaginario, Mies van der Rohe Casa de campo de ladrillo, Potsdam Neubabelsberg, Alemania, 1923. Perspectiva y planta, únicos materiales existentes para describir la propuesta.

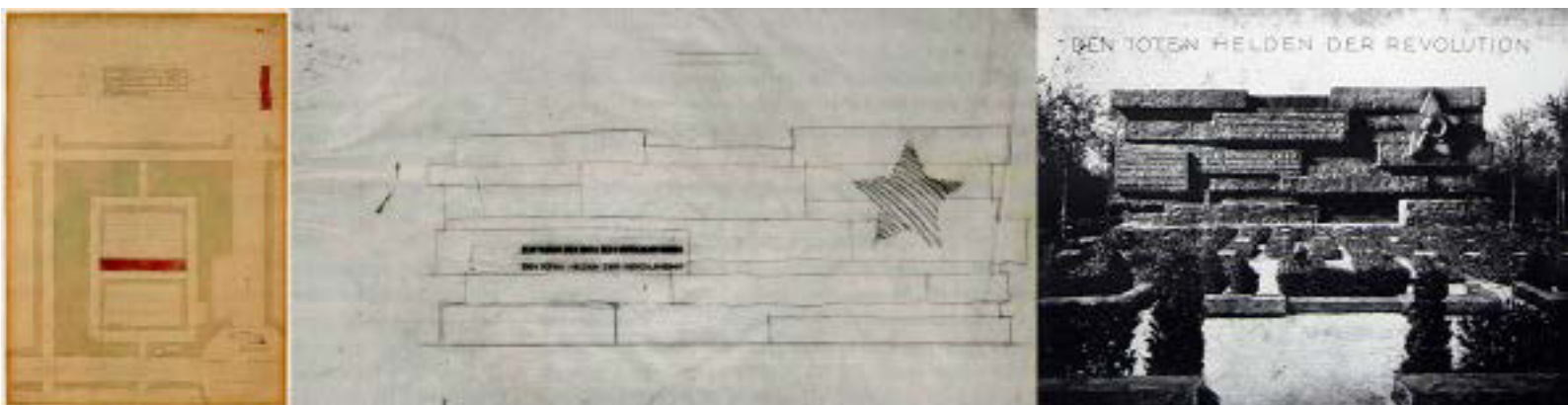


Imagen 27. Plano del sitio, sección y elevación para el monumento, 1926. La inscripción Ich war, Ich bin, Ich werde sein (Yo era, soy, seré), las palabras escritas finales de Rosa Luxemburgo antes de su ejecución incorporadas al monumento. Den Toten helden der Revolution (Los héroes muertos de la revolución).

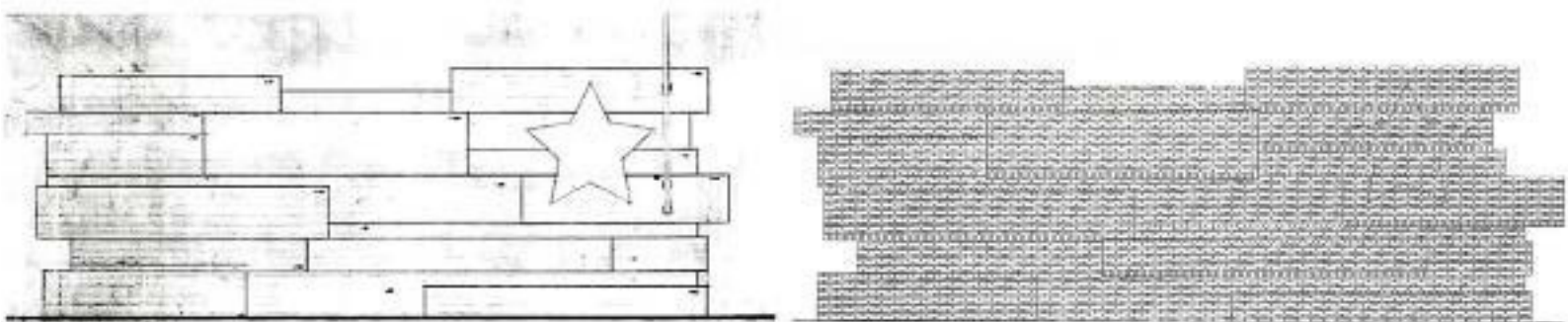


Imagen 28. Estudio del alzado del monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, cementerio de Berlin-Friedrichsfelde, 1926 (lápiz, 1020x557 mm) donde se identifican las anotaciones que indican los retranqueos a distintos niveles. Dibujo vista de detalle de la posición de los ladrillos y la hilada inferior delineando la horizontal, "nótese la posición atectónica de las hiladas en la parte inferior de las formas proyectadas." (Frampton 1995, 1999:161).

de realizar una axonometría. El desarrollo de los detalles posibilita indicar, además, que esos prismas están materializados con ladrillos describiendo, inclusive, las hiladas horizontales. Los distintos niveles en los que los volúmenes se disponen se separan a partir de una marcada línea horizontal que sugiere la profundidad de esa perspectiva plana: todo a partir de una "vista". El dibujo cuidadoso de la *Casa de campo* contrasta con el del proyecto del monumento en el que Mies resulta mucho más pragmático al realizar solo una vista que condensa toda la información necesaria. Si bien existe un plano general de ubicación del monumento en relación a la posición de las parcelas de las sepulturas, en lugar de la planta dibuja un rectángulo sólido rojo, ni siquiera se

propone indicar con proyecciones los deslizamientos relativos de los prismas. En ese mismo plano se puede ver un corte, también sólido, donde se expresan esquemáticamente los retranqueos. No necesitaba más elementos: ya en el boceto rápido, donde superpone las últimas palabras de Luxemburgo, tiene en mente los volúmenes pero, ¿cómo los expresa en este caso?. Mies escribe, en los diferentes niveles de los prismas, los retranqueos en horizontal partiendo desde una referencia ± 0 que está en la arista del volumen ubicado en primer plano y apoyado sobre el suelo, en la imagen 24. En cada uno de los rectángulos que componen la vista es posible leer las indicaciones: ± 0 , -40, -90, -20, -70, -30, -80, -55, -45, +50, +35 y +90.

También en esta propuesta era necesario enfatizar la profundidad de esos volúmenes en horizontal, para lo cual, propone una hilada materializada con ladrillos de canto: para el *Revolutionsdenkmal* la dispondrá en las aristas horizontales inferiores de los prismas y no en las superiores, como es en el caso del proyecto de la *Casa de campo*. ¿Qué nos demostraban todas estas relaciones?. En principio, confirmábamos que Mies Van de Rohe encontró en este monumento un laboratorio donde poner a prueba sus reflexiones anticipando un modo particular de componer que teníamos hasta entonces velado. En relación al monumento, Quetglas sostiene,

Incluso en ese proyecto, reducción última de la arquitectura a un solo muro, la pared es, en Mies, ocasión para desplegar un escenario horizontal, un fondo profundo, un desfile interminable. No hay posibilidad, por lo tanto, de confundirlo con las placas sin espesor neoplasticistas. Pero no solo es el material de su arquitectura lo que distingue a Mies de De Stijl; también su composición es ajena al modelo holandés. (Quetglas, 2001: 102).

Volvimos a estudiar la lógica neoplástica de composición: en una esquina neoplástica nunca dos planos en ángulo presentan el mismo aspecto ya que los volúmenes deben disolverse. En el monumento de Mies, así como Quetglas identifica en el Pabellón de Barcelona, los planos envuelven espacios prismáticos perfectamente delimitados por las cualidades de los materiales, como en el ejemplo de la mesa. Varias situaciones pudimos constatar en el Pabellón de Barcelona: la solución de la esquina donde está la escultura de Georg Kolbe en la que los dos planos de la misma materialidad definen las caras de un prisma de mármol negro; la posición de la alfombra negra que coincide exactamente con el límite que define el plano de onix y la cortina roja, generando de este modo otro volumen virtual; en las perspectivas exteriores donde se evidencian las cajas que se recomponen en los diedros de travertino, tanto en el zócalo como en el prisma que se completa con el plano de agua; en el de mármol negro que encierra el jardín... Era posible descomponer todo el Pabellón en paralelepípedos regulares claramente definidos por sus componentes.

A través de la relectura del tan “conocido” Pabellón de Barcelona, Quetglas realiza una explícita acusación a la crítica que ha tergiversado, no solo a través de posibles interpretaciones lícitas, sino a partir del redibujo de los planos con graves errores — refiere a la errónea extensión de la proyección del techo del Pabellón sobre la escultura de Kolbe que se presenta en el dibujo de la planta que se realiza en ocasión de la publicación de Werner Blaser en *Less is more*, incluso, en la axonométrica que “inventa” (Quetglas, 2001: 107) Bruno Zevi al extender la proyección del alero paralelo al ingreso— confundiendo la lectura y, peor aún, truncando la realización de otras que estimulen a experimentar sobre las huellas que Mies había anunciado ya en su monumento en el año 1926. Quien fuera un emblema del Movimiento Moderno había dejado cifrado, a través de indicios y pistas diversas, su modo de producción paradigmático en el *Revolutionsdenkmal*.

En el registro matérico y en relación a las posibilidades de expresiones ápticas y simbólicas nos preguntábamos, ¿con qué materiales se podía manifestar la nueva Alemania que, como veníamos reconociendo, se estaba gestando en el campo de las artes?, ¿qué anticipó el monumento de Mies respecto de los materiales y tecnologías disponibles?, ¿de qué modo quedaban representados los nuevos pactos sociales necesarios?

El escenario alemán coincidirá, por lo tanto, con el “proyecto” moderno. Moderno en el sentido que, para ser llevado a la práctica, requiere la existencia de un sujeto histórico nuevo —el proletariado industrial encuadrado en la cadena de montaje, en el sindicato y en el parlamento, con sus empresarios al frente ya no sus propietarios. ¿Cuál puede ser el escenario que alegorice esa “Alemania”? (Quetglas, 2001: 20).



Imagen 29. Fotogramas de Metropolis, 1927. Escenas finales: el corazón como el mediador entre la cabeza y las manos. “Alemania” como proyecto económico y político fundado en el trabajo como fuente de valor, como reorganizador —de organizar volver “orgánico”—de una sociedad con marcada diferencia de clases.

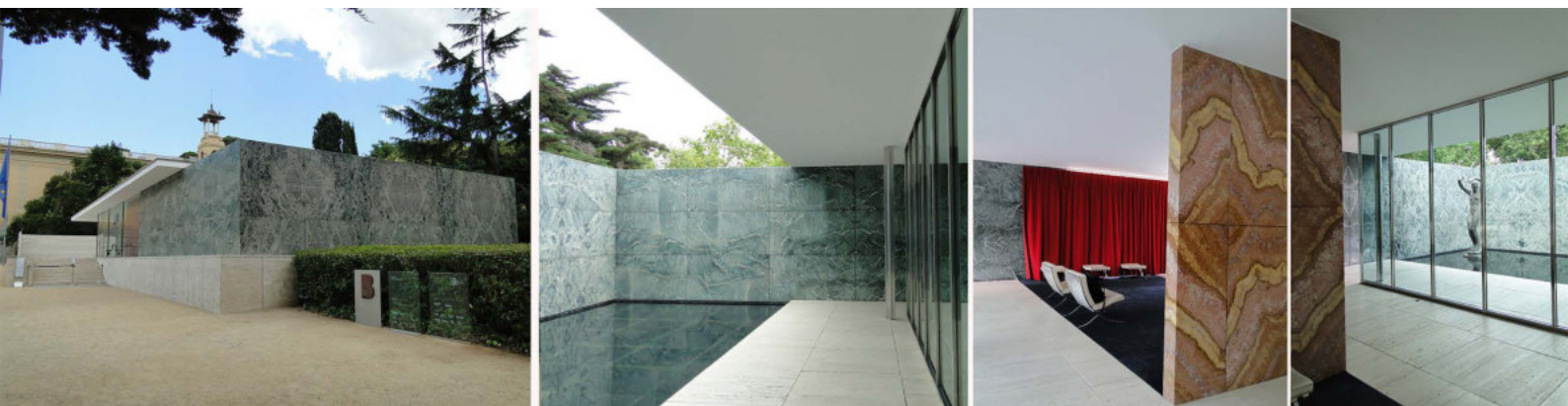


Imagen 30. La definición de los volúmenes. Perspectiva exterior: zócalo y delimitación de estanques exterior e interior. Interior: la proyección de la losa que coincide con el plano del suelo y diedro de mármol negro. Interior: alfombra, cortina y plano de onix. Encuentro de tres aristas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

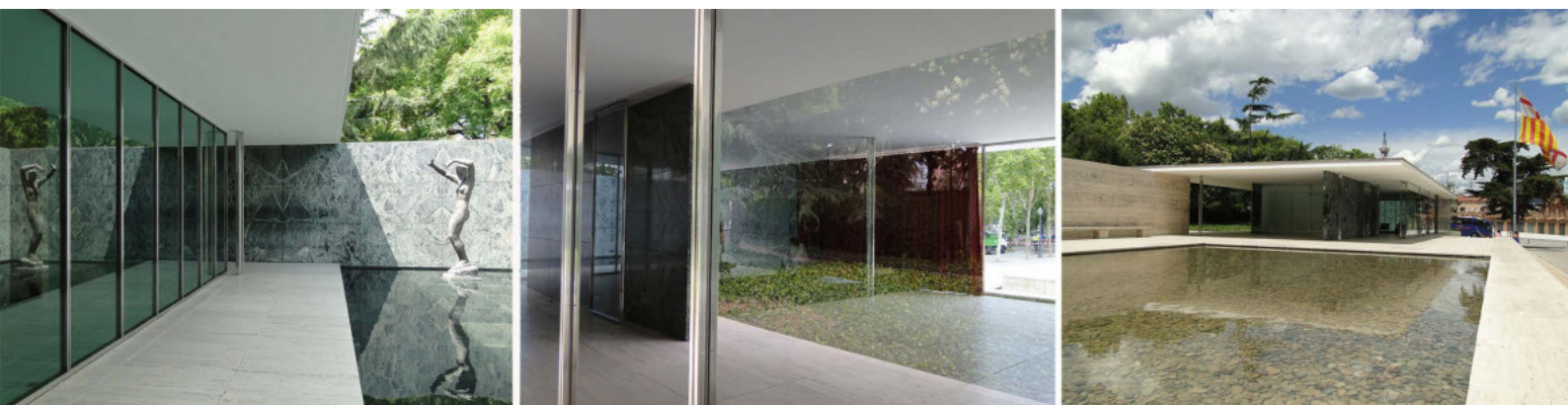


Imagen 30. El reflejo como material. La posibilidad de atravesar muros. El ingreso de la naturaleza al interior. La pérdida de la noción de límites, la posibilidad de traspasarlos. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

¿Qué tecnología disponible, que recursos proyectuales podrían facilitar el despliegue del escenario que alegorice entonces esa nueva Alemania?

PRIMER ORIENTACIÓN: LOS REFLEJOS EN EL PAISAJE. De la fachada posterior del *Revolutionsdenkmal*, de la que no existen registros ni dibujados ni fotografiados, supimos recientemente por el colaborador de Mies, Sergius Ruegenberg —a través de su carta de 1 de enero del año 1992²—, que tenía un espejo. ¿Qué antecedentes³ encontrábamos en la obra de Mies respecto del uso de los espejos?, ¿o mejor deberíamos decir... del uso de los reflejos?. El Pabellón era una obra del año 1929, se realizaría tres años después del monumento pero interesa retomar el caso ya que tendría la vocación de alegorizar la “casa alemana”, Quetglas preguntaba,

¿De qué está hecho el Pabellón?. [...] La placa está constituida por una parte construida y una reflejada. El muro sobre el banco corrido es un espejo. [...] El pabellón no está construido con piedra, cristal, estuco y hierro, sino con reflejos —y en consecuencia, con ese material no se construyen suelos, paredes, pilares y techos, sino solo paisajes virtuales, paseos intransitables—. Con reflejos solo se pueden construir espejos. (Quetglas, 2001: 86).

Esta lectura resultó muy sugerente. La planta de ubicación del monumento describe la posición central que adopta la pieza: de un lado, plataformas y telón de fondo para los homenajes, del otro, espejos y la multiplicación de la muerte en fragmentos, ¿se trataría de una metáfora de los cuerpos destrozados, mutilados?, ¿estaría aludiendo a los resabios de la posguerra?, ¿de qué nos hablan esos “paseos intransitables”? No interesaba en nuestra investigación encontrar una respuesta verdadera a esta pregunta: la necesidad de preguntarnos fue lo relevante. La presunta rigidez de este monumento tenía una doble cara y esa cara posibilitaba interpelarnos y, a la vez, nos sumergía, nuevamente, en las reflexiones sobre el paisaje⁴. Paisajes infinitos, multiplicados, dislocados en los que la propuesta de Mies se desvanecía, podía disolverse. Probablemente esta haya sido una de las razones secretas por las que el arquitecto alemán se negara a reconstruirlo en otro sitio⁵. Como en la obra de Weimar, el monumento se hacía paisaje anticipando setenta años a las reflexiones sobre proyectar las memorias en el paisaje.

En el *Revolutionsdenkmal*, de un lado, había una disolución del pedestal en el paisaje por la aparición del espejo y por la dislocación de las plataformas ladrilleras, del otro. Esta cara, la dibujada y fotografiada, reviste un carácter teatral, escenográfico: cumpliría la función de la “cuarta pared” del teatro estableciendo una clara distancia entre quienes actúan y quienes miran. Se trataría de un telón de fondo de actos para ser vistos. Podríamos inferir que en el proyecto, el lugar que ocupan quienes eligen manifestarse y/o asistir así como los soldados, es la de habitar el monumento con pasividad, solo observando y completando una obra cuya función sería solo la de ser vista. Faltaría todavía para que la influencia del teatro épico del dramaturgo Bertolt Brecht,

2 <https://de.wikipedia.org/wiki/Revolutionsdenkmal> (Consulta: 3/2/2017).

3 El repetido recurso en las perspectivas de Karl Friedrich Schinkel de duplicar los edificios en el reflejo del agua — p. ej. Castillo de Charlottenhof en Postdam, 1926— quien influenció marcando el trabajo posterior de Mies.

4 En esta tesis no se abordan los casos de conmemoración individuales pero cabe citar la tumba que Solano Benítez Vargas realizara para su padre y el uso de los espejos en el paisaje en “4 vigas Tumba en Piribebuy (En memoria de mi padre)”, 2001.

5 Hubo varios intentos de reconstruir el monumento. Una *Liebkecht-Luxemburg-Gesellschaft*, fundada en el año 1968 en Berlín Occidental, intentó durante algún tiempo hacer reconstruir el monumento de Mies Van der Rohe en el Tiergarten. Sin embargo, numerosos partidarios entre quienes estaba Ernst Bloch no lograron obtener financiación. Además, el arquitecto había rechazado su consentimiento. Todavía se realizan intensos debates en encuentros y foros para discernir los pro y los contra de volver a erigirlo. <http://www.formundzweck.de/de/mies-van-der-rohe-haus/m-mies-haus-magazin-no-1-denkmalkult-mies-berliner-revolutionsdenkmal-rekon-struieren/beschreibung.html> (Consulta: 15/09/2014).

integrante del *Novembergruppe* (Grupo de Noviembre) —precisamente por la revolución alemana del año 1918—, propiciase superar la voluntad visualista que hay en Mies con su insistencia en la perspectiva cónica como único medio de representación de su arquitectura: nunca ha dibujado su arquitectura según una perspectiva axonométrica.” (Quetglas, 2001: 95).

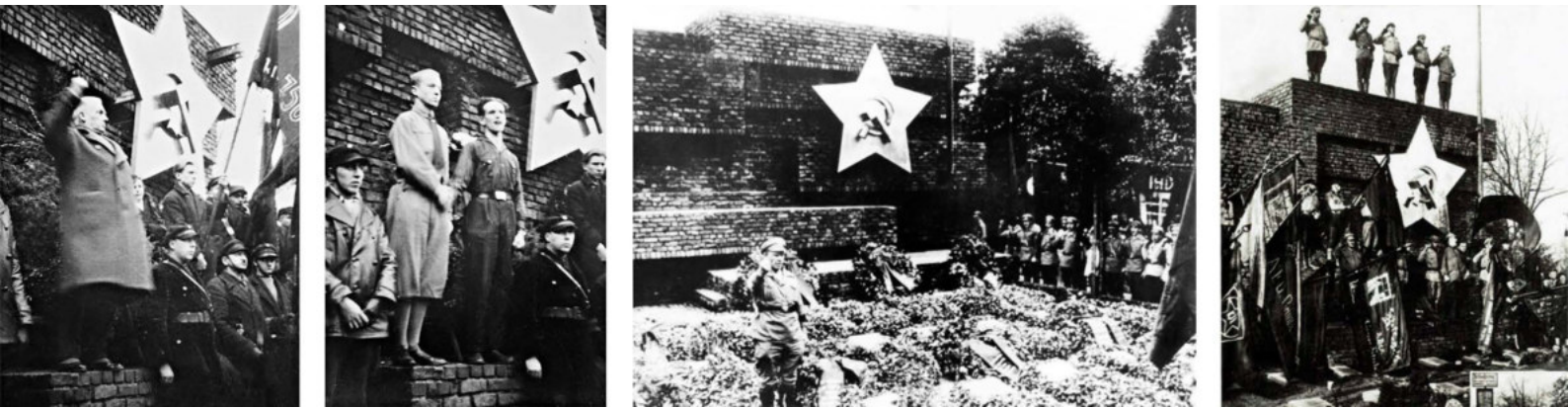


Imagen 31. Wilhelm Pieck, más tarde presidente de la RDA, hablando en nombre del liderazgo del KPD en la manifestación del 10 de febrero de 1933. Eberhard Hesse (izquierda) y Gabo Levin (derecha) en la manifestación de protesta del 10 de febrero de 1933, de fondo el Revolutionsdenkmal. Ernst Thälmann, líder del KPD habla en la inauguración del Monumento el 13 de junio de 1926. Demostración del KDP frente al Monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht con una cita de Liebknecht : Wir sind nicht zu verbieten (No estaremos prohibidos).

SEGUNDA ORIENTACIÓN: EL MURO CORTINA refería a la solución estructural que Mies pone a prueba por primera vez en este monumento. Nuestra primer hipótesis respecto de la solución constructiva nos había remitido al antecedente claro que habíamos encontrado en la *Casa de ladrillos*, proyecto experimental, imaginario del que emerge su lógica compositiva en volúmenes. En la huella que deja Mies, en la única planta que existe de ese proyecto, se pueden observar las trabas que propone en cada hilada para resolver los muros portantes. Pero no fue esa la solución adoptada en el monumento a las y los revolucionarios. Fue en el año 1921, en ocasión de su primer proyecto imaginario, el *Rascacielos Friedrichstrasse*, que Mies proyecta el muro cortina. El monumento fue entonces el laboratorio donde logró poner a prueba sus elucubraciones: la utilización de los ladrillos como paños suspendidos como cortinas que revisten el esqueleto portante oculto. La solución experimentada es la que, al año siguiente, acudiría para la *Casa Hermann Lange* con un exterior de ladrillo aparentemente convencional.

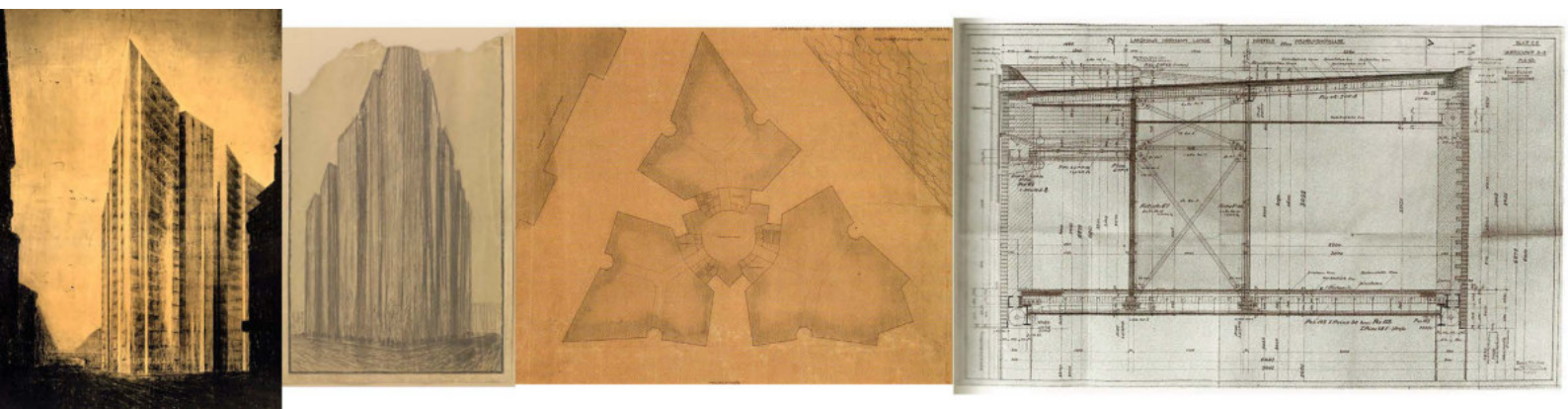


Imagen 32 Las cortinas de Mies. Rascacielos Friedrichstrasse; Berlín, 1921. Perspectivas del primer proyecto imaginado por Mies van der Rohe: Rascacielos Friedrichstrasse; Berlín, 1921. Planta del rascacielo. Sección constructiva de la casa para Hermann Lange. Mies van der Rohe, Krefeld, 1927-30, con un exterior de ladrillo aparentemente convencional, pero con una solución en la que se revelan las superficies de ladrillo suspendidas de una estructura interior oculta.

Cuando encontramos que Herbert Garbe, escultor expresionista alemán miembro del *Novembergruppe*, había realizado la maqueta de la propuesta del monumento, las coincidencias que intuíamos entre las indagaciones miesianas con las de los

miembros de la *cadena de cristal* empezaron a confirmarse. No solo compartían la “pérdida de tiempo” en la demora para las “arquitecturas imaginarias” sino también, había un lenguaje común en las composiciones con que resolvían las propuestas. Las formas prismáticas de base triangular, emergidas de la corteza de la tierra del proyecto para un *Rascacielos Friedrichstrasse* que imagina Mies para Berlín —la cortina de vidrio se verifica también en la planta escala 1:200 donde no se identifica la estructura portante —, resonaba en las búsquedas de Luckardt y en otras que encontramos en los intercambios postales que realizaban entre sus miembros.

Mies van der Rohe también había formado parte del *Novembergruppe* como tantas y tantos representantes de la cultura. Podemos citar a Vasili Kandinski, Paul Klee, Lyonel Feininger, Hannah Höch, Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Walter Gropius, Wassili Luckhardt —algunos, como identificábamos, también integrantes de la *cadena de cristal*. Y esto dejó de ser una simple coincidencia, efectivamente se trataba de una adhesión en el plano axiológico de las investigaciones en torno a imaginar una arquitectura para una nueva sociedad alemana en la continuidad orgánica entre trabajo, cultura y técnica.

Encontramos también que, si bien Mies no formaba parte de la *cadena de cristal*, había publicado en revistas como *Frühlicht* (1924) y *G* (1923) algunos trabajos con textos propositivos que eran parte de una serie de exploraciones y sin voluntad de hacerse realidad, tal como lo hacían los integrantes de estas alianzas características de la primera posguerra.

Los dibujos y los comentarios que los acompañan nos muestran un Mies agresivo, polémico, rabiosamente moderno y provocador [...] En estos textos y dibujos Mies va aislando y analizando, casi como si se tratase de ensayos de laboratorio, distintos problemas disciplinares que le preocupaban. Es como si antes de poner en práctica sus ideas, quisiera concretarlas y aclararlas mediante dibujos y escritos. Hacia 1925 con obras como el monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht (cementerio de Berlín-Friedrichsfelde, 1926) esa fase experimental y esa doble vía profesional tienden a fundirse abriendo la etapa más fructífera de su etapa europea. (Calduch Cervera: 2002: 5).

Del mismo modo que los miembros de la cadena de cristal participaban con un seudónimo, casi en el registro del nacimiento de una vida nueva y bajo una nueva identidad, María Ludwig Michael Mies Rohe, a la edad de 35 años, fue más radical que ellos y se convirtió en Mies van der Rohe⁶.

Transcurría el año 1921 y el primer proyecto que realizó ya con su nuevo nombre consistió en una enorme cortina de vidrio en la Friedrichstrasse de Berlín. El origen del patrón que utilizó Mies para la envolvente lo encontramos en su primera obra. A principios de los años 20 Mies atravesó una crisis que le llevó a una profunda reorganización interior. Al igual que Adolf Loos en esa misma época, ambos hicieron desaparecer su archivo. (Pizarro, María José y Rueda, 2013: 137).

La primer obra que proyecta y construye Mies van der Rohe es el monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht.

Mies y Gropius tendrán problemas con la Gestapo desde el cierre de la Bauhaus en el año 1933. En 1938, Mies van der Rohe huye

⁶ Kenneth Frampton reconoce en la obra de Mies diferentes fases: período schinkeliano (1911-1915), el período del grupo G (1919-1925), la fase trascendental europea (1925-1938), el período ITT (1938-1959), y, finalmente, su tecnocrática monumental desde 1950 hasta su muerte. (1995, 1999: 157). Por su parte, Juan Calduch Cervera identifica “una especie de desdoblamiento profesional” (2002: 53) en Mies tras la Primera Gran Guerra Mundial.

de Alemania hacia los Estados Unidos. Uno de los hallazgos más sorprendentes en la inmersión en los monumentos de Walter Gropius y Mies van der Rohe fue la identificación de la dimensión axiológica necesaria para proyectar la nueva arquitectura. Las y los arquitectos no solo deberíamos conocer técnicas disponibles y saber manipularlas o reinventarlas: con ello seríamos solamente hábiles técnicas y técnicos. Tampoco bastaba con sumar, a esa primer destreza, un ojo entrenado para organizar con virtuosismo la composición espacial de sus elementos: con ello conseguiríamos ser buenas y buenos diseñadores. Deberíamos además tener una “agenda política”, una posición tomada y meditada sobre la exigencia de construir una sociedad justa para lo cual, sería necesario construir una propuesta estratégica —concientes de la provisoriedad— fundada en valores emancipatorios compartidos por una comunidad, no solo como utopía de juventud sino como programa fundante de las acciones por venir.

Yo diría que 1926 fue el año más importante. Retrospectivamente creo que fue más que un año en el sentido puramente temporal del término. Ha sido un año marcado por una mayor conciencia. Me parece que hay momentos en la historia de un hombre donde su comprensión de ciertas situaciones madura. (Mies van der Rohe, 1959: 6).



Imagen 33. Fotomontaje con una de las típicas fotos del Monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht de Arthur Köstler con otra tomada a Mies van der Rohe posando frente a una gigantografía de su primer obra construida expuesta en un espacio interior. Nótese la sombra arrojado por el cuerpo del arquitecto. Realización Alejandra Buzaglo.

La Segunda posguerra dejaría a la arquitectura imaginaria sin visualidad posible, ¿cómo hablar de lo *indecible* del genocidio, del crimen sistemático, masivo e industrializado?. Setenta años después hallaríamos algunas clave, otra vez, en Alemania.

*Mis propias obras de memoria son, debido a que yo no confío en los monumentos a héroes, los obeliscos, los pedestales,
el mármol o el bronce, conocidas como anti-monumentos o monumentos negativos.
Me concentro en iniciar un proceso de memoria como catalizador con la participación de mucha gente.*
Horst Hoheisel, 2009.

*Creo que estamos empezando a pensar en los paisajes que perdemos... ¿Cómo pensamos a priori qué es un monumento?
Sólido, singular, grande... What is missing es lo opuesto: es gratuito, fluye, adopta la forma del recipiente...*
Maya Lin, 2014.

*Cuanto más inquietara la obra, interrogara, demandara un esfuerzo de lectura al transeúnte, al público,
más cerca estaba de lograr el objetivo buscado.
No se trata de una denuncia testimonial para generar una adhesión moral,
sino un impacto estético que haga que esa toma de conciencia no sea pasiva.*
José Luis Meirás, 2008.

*Nuestra propuesta consiste en un lugar de encuentro, un lugar de descanso, un refugio para los fugitivos que vagan por las
fronteras del olvido, sin fin errantes, sin reconocimiento y sin consuelo.
Ofrecemos un jardín, un lugar de compensación, un espacio de paz, libre de amenazas.*
Recetas Urbanas, 2007.

CAPÍTULO 3| CON-MOVER

Estrategias progresivas de interpelación para una problemática compleja.

*El más importante “espacio de memoria” para estos artistas no ha sido el espacio en—o sobre—el terreno,
sino el espacio entre el memorial y el observador,
entre el observador y su propia memoria: el lugar del memorial en la mente, corazón y conciencia del observador.*
James Young, 2000.

SENTIR

De lo puro visual a la ampliación sensorial.



DOCUMENTA 14 ← KASSEL 10.6.-17.9.2017

The Freeway Club

SENTIR

SENTIR.

De lo puro visual a la ampliación sensorial.

Hoheisel trabaja construyendo un universo de testigos.

Sus intervenciones articulan las memorias individuales para reconstruir lazos que las vinculen en una causa común: que la memoria de los crímenes los haga irrepetibles, que el dolor de las víctimas se renueve en nosotros.

Laura Malosetti Costa, 2004.

En julio del año 2004, Horst Hoheisel participó en un foro junto a Andrea Giunta, Elda Cerrato y Horacio González en el marco de la “Cátedra Libre de DD.HH.” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Allí compartió su experiencia sobre monumentos negativos o antimonumentos vinculados a la memoria alemana y al genocidio perpetrado por el Tercer Reich. Tres días después, dio una conferencia sobre “Arte y Memoria” en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Pudimos conocer su obra a través de su voz. Nuestro primer contacto había sido a través de un artículo publicado en la revista *Puentes de la Memoria* que iniciaba su proyecto editorial en agosto del año 2000. El texto era *Cuando las piedras hablan* de James Young que integra el libro *At Memory's Edge. After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, publicado el mismo año.

La visita de Hoheisel a Buenos Aires en el año 2004 se produjo en un contexto cultural y político argentino signado por la declaración, en el año 2003 y por parte del Congreso Nacional, de la nulidad de las “leyes de impunidad” —en el año 2005 la Corte Suprema de Justicia declaró inconstitucionales las leyes de *Punto Final* y *Obediencia Debida*— y por el anuncio del 24 de marzo del año 2004, del entonces presidente Néstor Kirchner, de la creación del *Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos* en el predio que ocupaba la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). ¿Qué hacer entonces con ese lugar?, ¿quiénes participarían de las decisiones?, ¿qué antecedentes había en Argentina sobre algún asunto semejante?, ¿qué impactos venía teniendo en la sociedad la creación del *Parque de la Memoria*¹ en la franja costera del río de la Plata?, ¿qué orientaciones y críticas emergían de ese proyecto?, ¿qué cuestiones podían tramarse en Argentina con la experiencia en Alemania?

Sobre aquellas cuestiones, entre otras, conversábamos con Horst Hoheisel por esos días imaginando la posibilidad —que se concretaría recién en el año 2006— de tenerlo en Rosario, en la FAPyD y compartir su obra e inteligentes reflexiones. Nuestro interés en su producción se fundaba en las primeras exploraciones proyectuales que habíamos emprendido en el año 2003 a partir de un trabajo de extensión que realizáramos con el flamante *Museo de la Memoria de Rosario*².

El vínculo con el espacio académico no ha sido menos importante, tanto sea para el intercambio de información como para la organización conjunta de Seminarios (Escuela de Ciencias de la Educación) proyectos de pasantías educativas (Facultad de Ciencias Políticas e Internacionales) o proyectos de señalización urbana en sitios significativos para la memoria colectiva (Facultad de Arquitectura). (Chababo, 2006: 73).

Imagen 34. Página anterior: Horst Hoheisel en la Fuente de Aschrott (Aschrottbrunnen), Horst Hoheisel, Kassel 1986-1987. Ph: Alejandra Buzaglo.

¹ El proyecto del Parque de la Memoria surge de la propuesta ganadora del “Concurso Parque de la Ciudad Universitaria” del Estudio Baudizzone-Lestard-Varas asociado a Claudio Ferrari y Daniel Becker en el año 1998.

² El profesor Rubén Chababo, primer director del Museo de la Memoria de Rosario explica los fundamentos de su creación y las políticas de memorias implementadas en Chababo, Rubén. 2009. “El Museo de la Memoria de Rosario”, *A&P Arquitectura y DD.HH* (20). p. 66-73. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_especiales_20 (Consulta: 24/04/2009).

El Museo de la Memoria comenzó a funcionar en marzo de 2001 en un espacio provisorio cedido por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad en un área adyacente a la Estación de trenes Rosario Norte hasta tanto se pudiera lograr su instalación en el lugar definitivo: la ex sede del Comando del Segundo Cuerpo del Ejército³. Hacía veinte años que el movimiento de DD.HH. local venía reclamando la necesidad de crear una Institución del Estado que cobijara la memoria del período más oscuro de nuestra historia reciente pero, ¿cómo contarla?, ¿qué contar?, ¿con qué voces?. En el año 2006, coordinamos gestiones y actividades entre la FAPyD y el museo para recibir a Horst Hoheisel, quien siempre se encargó de repetir: “esta historia no es la mía.” (Hoheisel, 2006: 59).

La cuestión de la memoria surge en mi obra a partir de mi historia íntima. Nací en 1944, en Poznan, Polonia. Nací durante la fuga de mi madre con mis hermanos del avance del frente ruso. Vivía con esta historia y nuestros padres se la callaron, había silencio sobre la guerra y el Holocausto. Y en los sesentas, los estudiantes del '68, empezaron a preguntar y a cuestionar a sus padres sobre qué habían hecho durante el dominio nazi. Así empezamos a reflexionar y discutir en mi familia sobre este pasado oscuro y en silencio de los alemanes. (Hoheisel, 2009: 62).

Nos decía que en Argentina fue mucho más rápido el proceso gracias a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que visibilizaron los reclamos por Verdad y justicia desde los tiempos de la dictadura. Hoheisel define sus obras como *Denkzeichen*: en alemán “marcas de la memoria” pero además espacios para la reflexión (*Denk* significa pensar, reflexionar) y siempre nos recuerda que la palabra en alemán para monumento (*Denkmal*) implica, en cambio, pensar solo una vez. La cuestión, para nuestra investigación en curso, residía en discernir cuáles eran las estrategias para estimular y propiciar la reflexión en torno a esta compleja problemática, lo que volvió a remitirnos al concepto de utilidad. ¿Para qué pensar y reflexionar?, quienes promueven estos espacios memoriales pretenden contribuir a que *nunca más* vuelvan a repetirse crímenes contra la humanidad pero, ¿es posible crear las condiciones para que un memorial no prescriba un sentido absoluto de aquello que pretende memorar?, ¿qué alternativas existen a las de evocación tradicionales?, ¿cómo favorecer la reflexión sin dictaminar sobre el sentido o la explicación debida, que aquietta desde un pedestal? y, a la vez, ¿cómo superar la imposibilidad de decir?.

Los antimonumentos o (contra) monumentos, que se inician en Alemania a partir de los años 80, se inscriben en el intento de dar respuestas a estas preguntas. En varios sentidos, los monumentos de Walter Gropius y de Mies van der Rohe podían considerarse como antimonumentos tanto por la disolución del pedestal en el paisaje como por el uso de materiales ajenos a los tradicionalmente asociados a la lógica monumental. Pero esas obras, previas al problema de asumir la negatividad después del Holocausto, participan de las lógicas de la proponderancia de lo visual y la representación modernas.

Un monumento contra el fascismo habría debido ser entonces un monumento contra sí mismo: contra la función tradicionalmente didáctica de los monumentos, contra su tendencia a desplazar el pasado que tendrían que hacernos contemplar y, por último, contra la propensión autoritaria de los espacios monumentales que convierten a los observadores en espectadores pasivos. (Young, 2000: 84).

El rechazo a los monumentos, no solo refiere a una crítica al lugar central que han tenido en las ideologías nacionalistas del siglo XIX. Lo indecible, propio de las masacres administradas durante el siglo XX, impacta en la necesidad de radicales transformaciones

³ Desde el año 2010 es su actual ubicación que estaba prevista en la Ordenanza municipal, que en el año 1998, estableció la creación en la ciudad de Rosario del Museo de la Memoria: el primero en territorio nacional dedicado al Terrorismo de Estado y sostenido por un gobierno municipal.

en la producción de los nuevos soportes materiales de la memoria en torno a estrategias que propicien acercamientos más vitales y activos para quebrar la pasividad que proponen los monumentos. Los monumentos en el curso del siglo XX,

...al situarse en la intersección entre arte público y memoria política, han reflejado las crisis de representación tanto políticas como estéticas. Artistas e historiadores han unido sus voces a la crítica de los monumentos, sugiriendo que el arte y la arquitectura moderna no pueden aliarse con lo que consideran herramientas eficaces de regímenes totalitarios. (Mercado, 2005: 179).

En relación a la imposibilidad de cualquier forma de representar el horror, la obra de Horst Hoheisel resultó reveladora por cuanto opta por trabajar sobre esa negatividad que inscribe el genocidio: el intento de sentir el vacío, las ausencias, lo invisible. Registramos que el abordaje de esos tópicos se transformó en asunto primordial por ese entonces. En torno a la propuesta ganadora de Daniel Libeskind en el año 1989 para el *Museo Judío* en Berlín, expresaba,

La nueva ampliación se concibe como un emblema de lo invisible, de lo vacío, de los rasgos estructurales que se han ido acumulando en el espacio de Berlín y que se manifiestan en una arquitectura en la que lo innombrado permanece en los nombres inmóviles. (Libeskind, 1996: 45).

Las propuestas apelaban a los sentidos y a las sensaciones; al atravesamiento, no solo visual sino táctil, corporal, proponiendo la experimentación en torno a lo vivencial: la *vivencia* entendida como concepto epistemológico —dato y fundamento único de todo conocimiento como en la *fenomenología* de Edmund Husserl y en la *filosofía de la vida* de Wilhelm Dilthey— en relación a su significado teleológico.

Lo que vale como vivencia no es algo que fluya y desaparezca en la corriente de la vida de la conciencia: es algo pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno [...] Aquello que puede ser denominado vivencia se constituye en el recuerdo. Nos referimos con esto al contenido de significado permanente que posee una experiencia para aquél que la ha vivido. Es esto lo que legitima aún que se hable de la vivencia intencional y de la estructura teleológica que posee la conciencia. (Gadamer 1975 [1993: 47]).

Los sentidos y la vivencia aparecen como fundamento de conocimiento para quien proyecta y para quienes se encontrarán con las obras. Se trataba de experimentar con estrategias que intentan articular las memorias a través de la vivencia individual como “autocomprensión estética” (Gadamer, 1975 [1993: 49]): una interpelación a cada persona con la esperanza de que esas individualidades tramen lazos y vínculos con otras posibilitando extenderlas progresivamente al propósito común. Para que el *Nunca más* deje de ser solo el enunciado de un mandato ético y se transforme en experiencia vivida.

Todos nuestros sentidos piensan y estructuran nuestra relación con el mundo, aunque normalmente no seamos conscientes de esta actividad continua. Normalmente se supone que el conocimiento reside en conceptos verbalizados, pero cualquier apreciación de una situación real y una reacción a ella cargada de significado puede, y de hecho debe, considerarse conocimiento. En mi opinión, el pensamiento sensorial y corporal es especialmente fundamental en todos los fenómenos artísticos y en todo trabajo creativo. (Pallasmaa 2009 [2012: 14]).



OIR

LA FUENTE NEGATIVA DE ASCHROTT. (*Aschrott Brunnen*), Horst Hoheisel. Kassel, 1986-1987.

¿Cómo experimentar el vacío?

En la plaza de Kassel, frente a la Alcaldía (*Rathaus*), hubo una fuente: un pináculo neogótico de 12 metros de altura que había sido proyectada por el arquitecto municipal Karl Roth y donada a la ciudad en el año 1908 por el empresario judío: Sigmund Aschrott. La fuente era identificada como “la fuente de Aschrott” y se volvió un referente de la ciudad desde la inauguración de la *Rathaus*.

Condenada luego por los nazis como “la fuente de los judíos”, en la noche del 9 de abril del año 1939, corrió la misma suerte que los monumentos de Gropius y de Mies: fue destruida por activistas nazis locales. Aquí la motivación era diferente: estaba anclada en lo racial. Entre los años 1941 y 1942, más de tres mil hombres, mujeres y niños de Kassel fueron enviados a los campos de exterminio. Después de removidos los restos de la fuente y el pináculo por personal municipal, las y los vecinos rellenaron la bases de la fuente con tierra y la transformaron en un cantero con flores. Por ese entonces se la conocía como “la tumba de Aschrott”. Pasado un tiempo de terminada la Segunda Guerra mundial, cuando se solía preguntar sobre lo sucedido con la fuente original, algunas y algunos creían que había sido bombardeada por los ingleses durante el conflicto bélico. Parecía ser preferible olvidar un pasado que interpelaba a quienes habían sido testigos de tantos hechos criminales.

En el año 1984, la *Sociedad para el Rescate de Monumentos Históricos*, en un contexto signado por el *boom* de la memoria, se propuso la reconstrucción de la fuente —tema controvertido por lo que veníamos registrando en el caso del monumento de Weimar así como en el de Berlín⁴. El objetivo era reconstruir la memoria, no tanto reponer una obra que no tenía la relevancia de autor ni la calidad artística de los monumentos antes citados. Volver a erigirla era posible debido a que se conservaban los planos originales, fotos y diversos registros de la época por el lugar central que esta fuente ocupaba en la ciudad y porque Karl Roth había sido el arquitecto oficial⁵. En el *Stadtmuseum* de Kassel encontramos fotografías del pináculo y grabados en tarjetas postales de la ciudad (1937-1939) donde se seleccionaban dos hitos: el monumento a Hércules y la *Rathaus* donde es posible reconocer la fuente original. También hay un grabado donde se identifica la simbología nazi desplegada con la fuente de testigo y un óleo donde la florida “tumba de Aschrott” empezaba a ser parte de la nueva postal de Kassel en un proceso progresivo hacia el olvido.



Imagen 36. Fuente de Aschrott. En la publicación conmemorativa de la inauguración del Rathaus de Kassel 9 de junio 1909. Tarjeta postal de Kassel, 1937-1939 en el Stadtmuseum. Foto fuente 1908. Grabado Alfred Sieber, 1934-1935, en el Stadtmuseum, Kassel.

Imagen 35. Página anterior. Caída de agua de 12m de profundidad en la Fuente de Aschrott (*Aschrottbrunnen*), Horst Hoheisel, Kassel 1987. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

⁴ Se trata de una polémica no saldada, incluso en el caso del Pabellón de Barcelona que ha despertado intensos debates. “At the time, a clone of Mies’ s pavilion was been built in Barcelona. How fundamentally did it differ from Disney?” (Koolhaas, 1995: 49).

⁵ En la visita reciente a Kassel pudimos identificar que el ornamento en las columnas y molduras de la *Rathaus* es el mismo que Karl Roth utilizó en la fuente de Aschrott.



Imagen 37. Fuente de Aschrott original. Planos realizados por Karl Roth, 1908. Destrucción de la escultura de la fuente, 9 de abril de 1939. Personal municipal limpiando los escombros el 9 de abril de 1939 (foto Stadtmuseum, Kassel). Basamento de la ex fuente-cantero: 1939-1986.

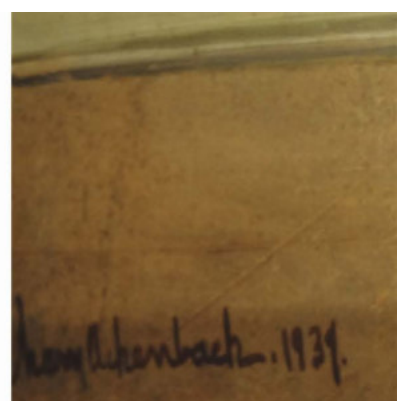
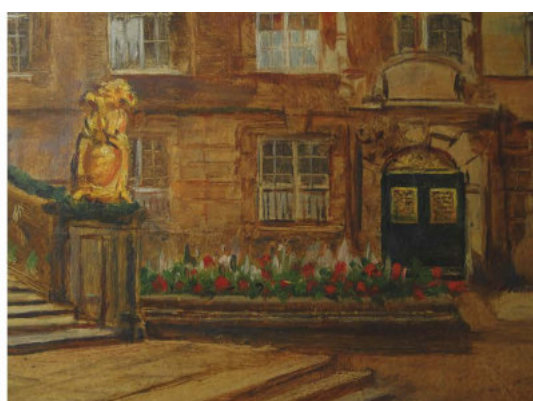


Imagen 38. Fragmentos óleo de Akenbach, 1939. La fuente de Aschrott como cantero: la "tumba de Aschrott. Stadtmuseum. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

El Ayuntamiento había conservado algunos restos de la fuente pero Horst Hoheisel propuso realizar una "forma negativa",

Diseñé la nueva fuente como si se tratara del reflejo de la vieja, sepultada debajo del antiguo lugar, para recuperar la historia de este lugar como una herida y como una pregunta abierta, para conmover la conciencia de los ciudadanos de Kassel, con el objetivo de que nunca vuelvan a suceder tales hechos. Esa es la razón por la que construí la escultura de la fuente como una forma hueca de concreto según los viejos planos y durante unas pocas semanas lució en la Plaza de la Municipalidad como una figura resucitada, antes de hundirla, especularmente, a doce metros de profundidad en el fondo del agua. La pirámide será convertida en un embudo en cuya oscuridad se escurre el agua. (Hoheisel citado por Young, 2000: 5).

Nada de esto se ve inmediatamente pero un sonido de caída profunda de agua llama la atención de quienes circulan por la Plaza de la Alcaldía. El lugar es muy transitado, hay un tradicional kiosco de revistas y periódicos muy próximo. Por las fotografías de archivo constatamos que está hace varios años allí. En frente, paradas del tranvía. Hicimos la experiencia de observar el comportamiento de las personas en relación a la fuente invertida. Algunos fragmentos del borde de la fuente original dispuestos alrededor del vacío, funcionan como bancos. Hoheisel también colocó una placa al ras del piso con la imagen de la fuente original. Se trata de una serie de signos e indicios que van emergiendo en la medida en que las y los transeúntes se detienen por el sonido de agua de procedencia no visible. Poco a poco, se va desvelando la historia sumergida: el vacío interpela, con-mueve.

Resultó clave detenernos en la dimensión del tiempo como material del proyecto. Esta obra es performativa en relación a las especulaciones en torno a las vivencias. Horst Hoheisel había previsto los momentos durante la ejecución en un sentido performático, ¿por qué realizar un pináculo que nunca más se volvería a ver?, ¿por qué dejarlo “a la vista” al lado del pozo a la espera de su hincado en la tierra?. Todo el proceso tenía la intención de quedar en el recuerdo, en las fotografías como en las instalaciones efímeras del *land art* y en los relatos “de boca en boca”. Años antes, en el marco de la *Documenta* que se desarrollaba en Kassel en 1977, Walter de María realizó *The vertical Earth kilometer*, una obra de la que la fuente negativa de Aschrott es probablemente heredera. El artista estadounidense dejó como huella de su obra conceptual solo un círculo de 5cm de diámetro en la superficie como testigo de lo que “está” a la profundidad real de un kilómetro. Aunque no sea visible, la sensación de la presencia está latente aún hoy. Cuando recorrimos en la *Friedrichsplatz* las obras de la *Documenta 14* (durante 2017) —que por primera vez compartió sede con Atenas⁶— una de las más visitadas sigue siendo la de Walter de María.

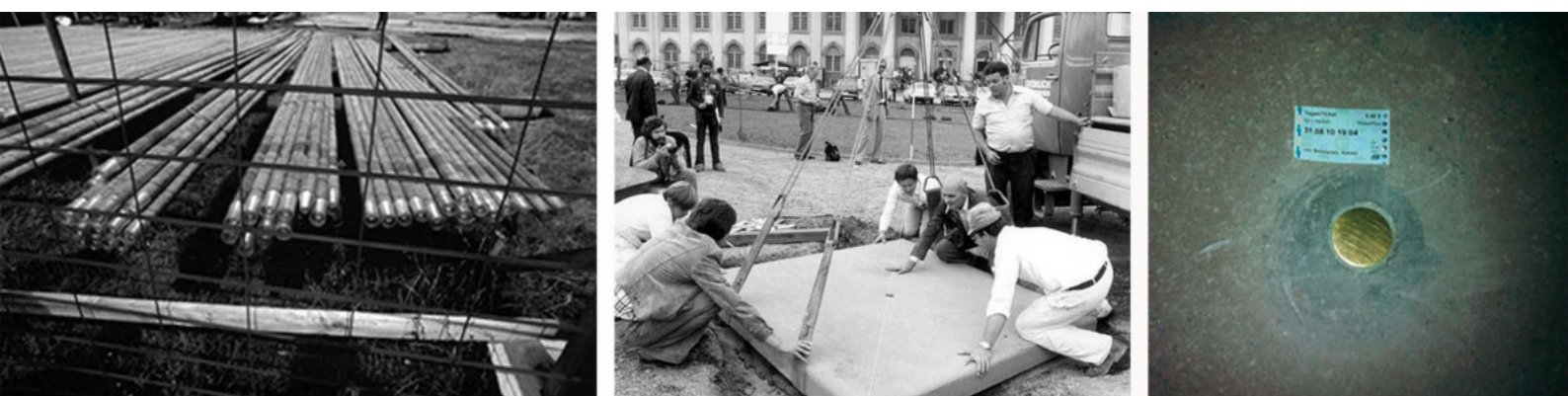


Imagen 39. *The vertical Earth kilometer*, Walter de María. Kassel, 1977. Barras metálicas de 5cm de diámetro a la espera de ser colocadas una a continuación de otra a lo largo de 1km. Presentación losa de hormigón premoldeada con un hueco cilíndrico de diámetro coincidente con el de las barras. Obra terminada.



Imagen 40. *The vertical Earth kilometer*, Walter de María. Kassel, 1977. Estado actual, *Documenta 14*, 2017. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

La capacidad de activar interrogantes quizás sea lo que mantiene viva a la obra del estadounidense, precisamente, por lo que no se ve. Horst Hoheisel reconoce que los monumentos están vivos mientras hay debate sobre ellos, “creo que por la negativa, por una ausencia, la gente piensa más: y cuando la gente como en Kassel se enoja o discute por un monumento, entonces el monumento funciona más que cuando lo aceptan como buen arte.” (Hoheisel, 2009: 62).

⁶ La intención de sumar a Grecia se inscribía en el objetivo de la *Documenta* de visibilizar el *Sur* geopolítico. En ese contexto resultó de interés nuestra experiencia que compartimos con Horst Hoheisel en la Universidad de Kassel: “Erinnerungen im öffentlichen Raum: Arquitecturas de Sur und die Ästhetik der Gegen-Monumente.”

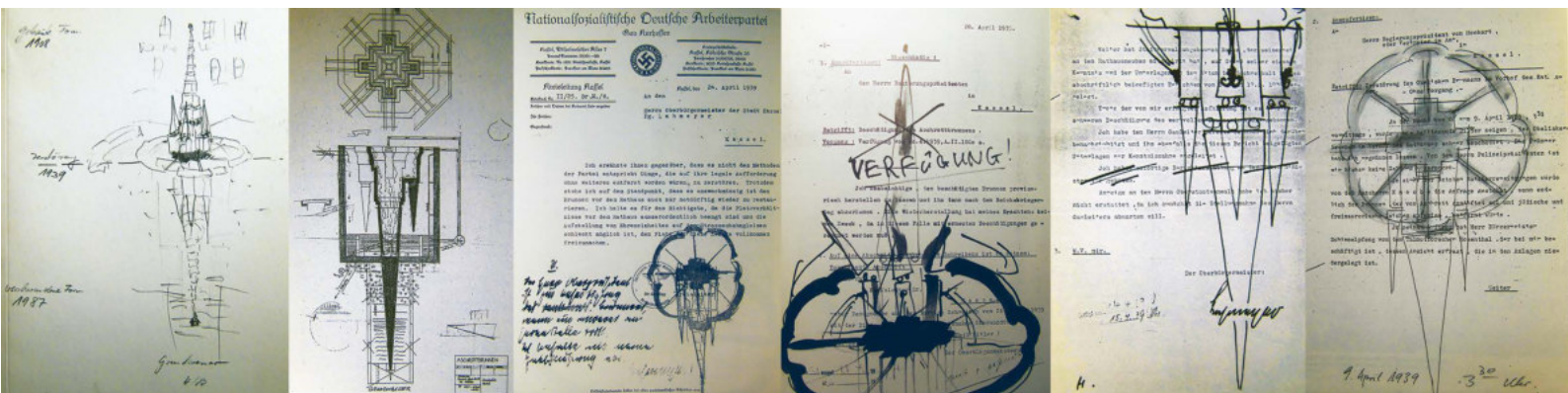


Imagen 41. Propuesta Fuente invertida. Horst Hoheisel, 1986. Concepto. Planos detalle funcionamiento Prof. Dr. Wilfried Fürher, 1986. Documentos oficiales intervenidos por Hoheisel: decreto para la demolición firmada por el "gauleiter" (oficial Nazi). Boceto de la propuesta sobre informe oficial del daño, 1939. Gentileza Horst Hoheisel.

La propuesta originada en la preocupación por atender al problema de la posible "reconstrucción" de la fuente fue motivo para que Hoheisel desarrollara una obra compleja que, no solo dio respuesta a través de la fuente negativa que hoy está funcionando en la plaza: se trató del despliegue de una multiplicidad de estrategias artísticas. Horst realizó la intervención de materiales de archivo de la época con dibujos en tinta y *liquid paper* con inscripciones y reflexiones constituyendo otra obra en sí misma. Por otra parte, tal como dijéramos, la fuente negativa se montó como si se tratase de una instalación efímera para las que son fundamentales los registros de esos momentos irrepetibles como parte de indisoluble de la puesta⁷.



Imagen 42. Secuencia performática de la instalación de la fuente negativa, 1987. Gentileza Horst Hoheisel.

Relevamos que esas múltiples acciones, que acompañan al antimonumento, forman parte de la intención de mantener viva la memoria, desplegándola, a través de diversos dispositivos y soportes. En un artículo del año 2006 decíamos: "No hay punto final"⁸ en relación a la necesidad de estirar el tiempo en el despliegue de estrategias proyectuales de interpelación: *hacer lento* y la pregunta por ¿cómo extender el tiempo, cómo hacer lentamente?. Milan Kundera en *La lentitud* sostiene que,

Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido [...] En la matemática existencial, esta experiencia adquiere la forma de dos ecuaciones elementales: el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido. (1994: 23).

⁷ Cotejar con las instalaciones artísticas ambientales o de *Land Art* del matrimonio de artistas conformado por Jeanne-Claude y Christo (Wrapped Coast, 1969; Valley Curtain, 1970; Running Fence, 1973; Wrapped Walk Ways, 1977; Surrounded Islands, 1983; Pont Neuf, 1984; Umbrellas, 1990; El Edificio del Reichstag, 1995, entre otras obras). También reconocidas como *Earth art* o *earthwork* (Robert Smithson) y *Michael Heizer*; la obra de Walter de María, Richard Serra, entre otras.

⁸ Buzaglo, Alejandra y Viú, Daniel. 2006. "No hay punto final. Los derechos humanos y las marcas en el espacio público", en Mirtha Taborda (comp.) Derechos Humanos. Una mirada desde la universidad (Rosario: UNR Editora) p. 279- 291.



Imagen 43. Maqueta de fuente negativa de Aschrott expuesta en la Rathaus. Horst Hoheisel explicando la propuesta. Vista superior (nótese en el reflejo del espejo el ornamento de Karl Roth similar al aplicado a la fuente original). Vista inferior de la maqueta. Forma negativa. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

En este hacer lento Hoheisel se propone recuperar historias pequeñas individuales calladas, cotidianas, que sumadas puedan dar cuenta de la masividad del genocidio: una + una + una +..., interpelándonos del mismo modo, personalmente, en nuestras impresiones, provocando en nosotras y nosotros empatía con las personas vulneradas, acercándonos al dolor y a las pérdidas. Se trata de acciones mínimas de gran impacto sensorial que se contraponen a los monumentos: esas grandes moles que se vuelven invisibles. Como afirmara Robert Musil, “la cosa más sorprendente de los monumentos es que nunca los vemos. Nada en el mundo es tan invisible.” (Musil 1957 [1970:75]).



Imagen 44. Secuencia performática de la instalación de la fuente negativa, 1987. Gentileza Horst Hoheisel.

Resultó de notable fecundidad la noción acuñada por Sven Spieker: el “Monumento por Injerto” (*Grafted Monument*). “Spieker, usa esta llamativa analogía para subrayar una vinculación muy profunda entre estos monumentos y las diferentes organizaciones sociales de los ciudadanos en un espacio urbano bien determinado.” (Bentivegna: 2008).

Según Antonio Bentivegna, la propuesta de Spieker podría resumirse en dos puntos que coinciden con nuestras reflexiones:

1. Los aspectos formales y los contenidos ideológicos de una escultura conmemorativa quedan totalmente subordinados al proceso mediante el cual los ciudadanos la aceptan y la interpretan.
2. Existe una correspondencia muy específica entre una escultura pública y los habitantes de un espacio urbano. De esta reciprocidad depende su conservación.

En relación a la cuestión de la “reciprocidad”, ¿cómo tramar procesos proyectuales que propicien aceptación, interpretaciones, reflexiones?, ¿cómo se *sostendrían*, o conservarían según Spieker, estas acciones memoriales en el espacio público?.

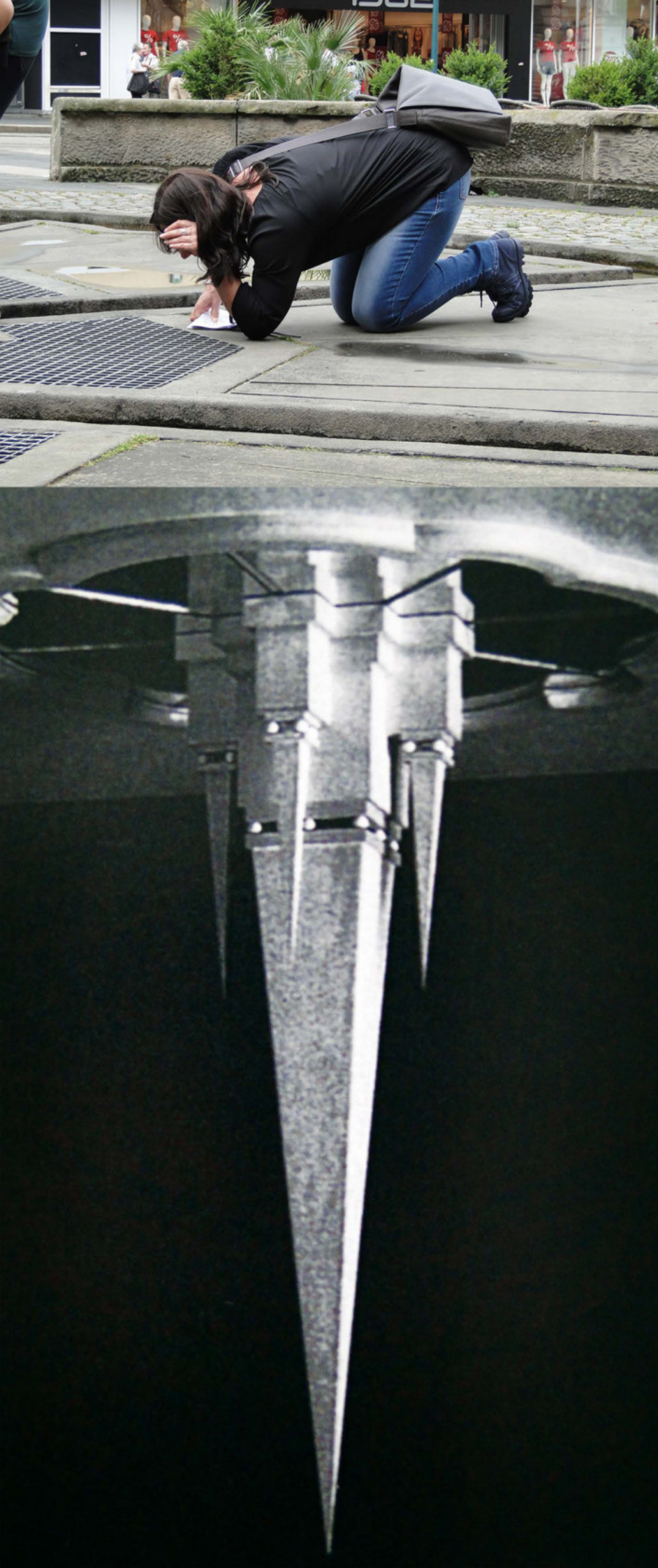


Imagen 45. Fotomontaje, visitante con foto de la maqueta en blanco y negro. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.



Imagen 46 y 47. Usos públicos de la fuente negativa de Aschrott. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017. Manifestación neonazi, 1997. Gentileza Horst Hoheisel.

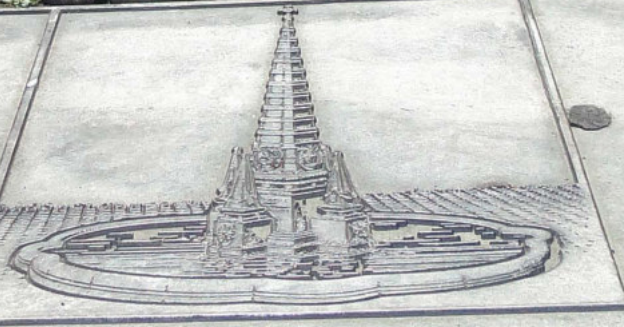
Relevamos que las y los niños son más dispuestos al juego en el espacio público que las y los adultos. Hay quienes descansan en los bordes de la fuente y otras personas que se proponen acceder a las profundidades. Pero también existe el conflicto manifestado por los *neonazis*, lo que muestra que la memoria es un fenómeno político y está viva mientras se discuten sus sentidos,

El reclamo del sitio por parte de los neonazis, su aparición triunfal sobre las ruinas de la fuente que sus antecesores habían destruido en 1939, pareció confirmar su sombría creencia de que el lugar se transformaría en un centro de gravedad negativo en torno al cual toda la memoria—deseada e indeseada— acabarían congelándose. (Young, 2000: 87).

Hoheisel, y luego junto al arquitecto Andreas Knitz, continuaron sus proyectos alertados por el riesgo del posible congelamiento y de las implicancias vinculadas a la *naturaleza de la memoria* en tanto territorio de disputa por sus sentidos. Es así que deciden explicitar “la agenda” y siguen ensayando estrategias orientadas a la producción de transubjetividad en el proceso memorial.



Imagen 48. Intervención con textos y fechas clave en la fuente negativa de Aschrott en el marco de la Documenta 13, 2012.



Der Aschrott-Brunnen

1908 erbaute der Rathausarchitekt Karl Roth an dieser Stelle einen 12 Meter hohen Brunnen, den der jüdische Industrielle Sigmund Aschrott der Stadt Kassel gestiftet hatte.

1939 demollierten Nationalsozialisten den „Judenbrunnen“. Kurz darauf ließ die Stadtverwaltung den Brunnen bis auf seine Sandsteinflussung abtragen.

1987 schuf der Kasseler Künstler Horst Hohelsel den Brunnen als Negativform des Originals neu. Der in den Boden versenkte Aschrott-Brunnen soll als offene Wunde der Stadtgeschichte an erlittenes Unrecht erinnern und Mahnung sein.

Stadt Kassel 1988

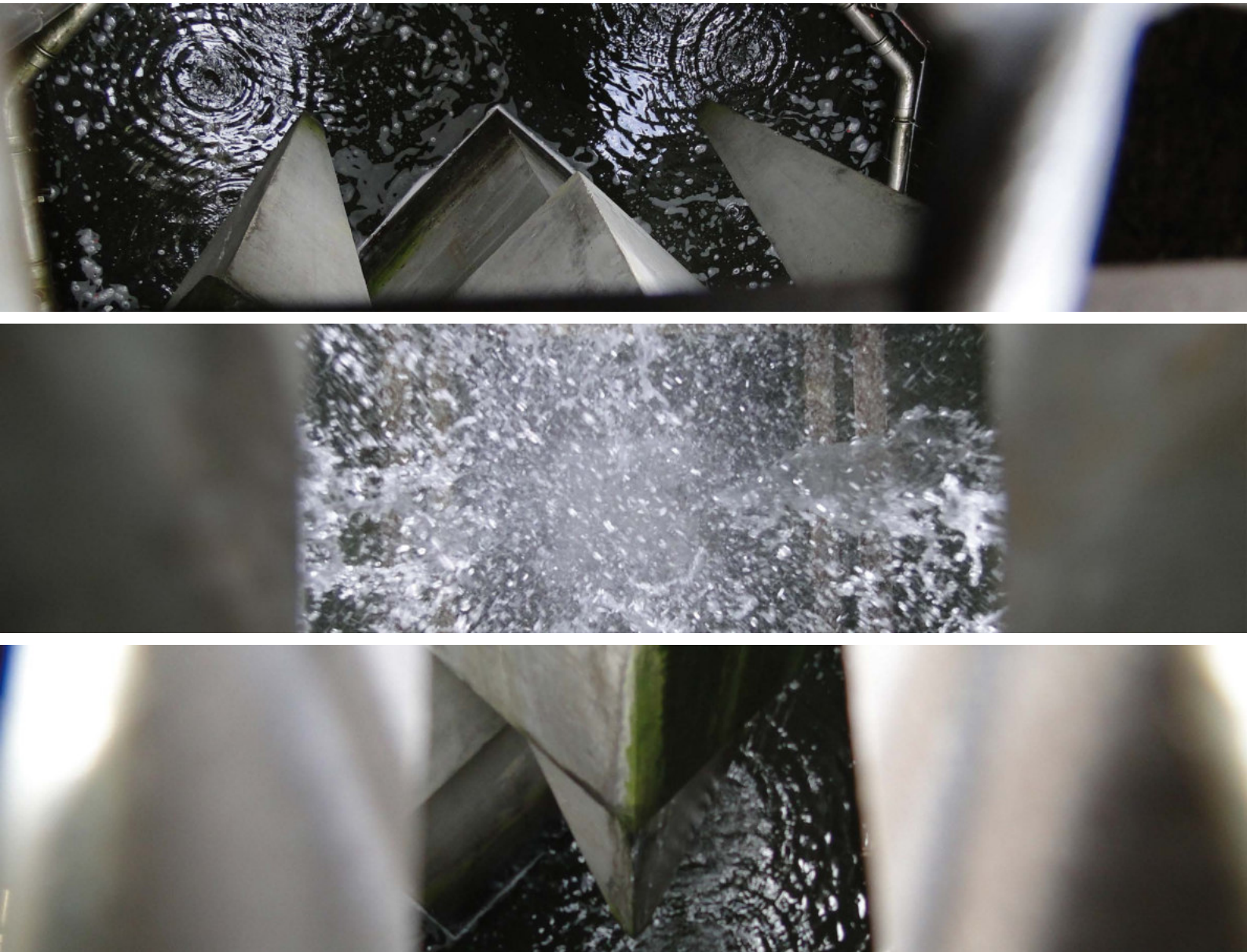


Imagen 49. Pináculo invertido a través de la malla metálica. La imagen central corresponde al agua que cae dentro del escultura. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017..

La noción de (contra)monumento (*Counter-Monument*) fue acuñada por James Young (2000: 84) para referir a espacios memoriales destinados a desafiar las premisas incriptas en los monumentos tradicionales que tenderían a desplazar la memoria. Sus reflexiones se concentraron en la experiencia alemana y en torno a los debates públicos vinculados a las iniciativas que, desde el año 1989, insistían en realizar en Berlín un memorial nacional a los judíos asesinados en Europa. La propuesta provocativa de Horst Hoheisel para ese concurso—entre las 528 presentadas en 1995⁹— de volar la Puerta de Brandenburgo, desafiando cualquier posibilidad de construir un monumento, visibilizó la necesidad de propiciar nuevos modos empáticos para realizar los trabajos de la memoria. La preocupación por no dictaminar sobre los hechos a recordar a través de estrategias sensitivas de interpelación suelen resultar herméticas por lo que requieren de ciertas referencias que les den especificidad: aparecía la necesidad de la placa recordatoria. ¿Qué alternativas existen a “la placa”? En el marco de la *Documenta 13*, la fuente invertida se completó con inscripciones en bronce. La necesidad de incorporar textos al memorial, ¿abría otros campos de indagación?

Imagen 50. Posición de la placa recordatoria. El Estado asume la memoria como responsabilidad pública: Stadt Kassel, 1988. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

9

Para seguir la cronología del proceso de proyecto del memorial en Berlín ver <https://www.holocaust-denkmal-berlin.de/index.php?id=58> (Consulta 3/7/2013).



PROCESAR

REMANENT

HISTORIA DESTROZADA. (*Zermahlene Geschichte Weimar*), Horst Hoheisel y Andreas Knitz. Weimar, 1997 - 2003.

¿Procesar la historia a través de un memorial performativo?.

La propuesta de Horst Hoheisel del año 1995 de demoler la Puerta de Brandenburgo y esparcir sus escombros en el lugar, como respuesta al llamado a concurso para realizar un memorial a los judíos asesinados en Europa en las proximidades del ex "Führerbunker" y de la antigua "cancillería del Reich" sobre los cimientos del muro en Berlín, fue eliminada en la primera vuelta. Se trataba de crear dos vacíos: el del emblema de Alemania faltante y el de las personas asesinadas.



Imagen 52. Edificios de la Gestapo en la plaza central del Marstall construidos en 1936, Weimar, 1938-1939.

"Después del Holocausto, es necesario indicar que no existe más una continuidad histórica ni una identidad nacional alemana. Esa identidad estará marcada para siempre por una ruptura que los alemanes no deberán reconstruir." (Sarlo, Silvestri, Vezzetti, 2005: 18). En su claro español, no sin dificultad, Hoheisel nos dijo: "¿qué mejor forma de recordar la destrucción de personas que con un monumento destrozado?. Marcar la destrucción con una destrucción."

Sus intervenciones públicas provocadoras se continuaron. En el año 1998, en medio de los avances y retrocesos en torno a la selección de la propuesta ganadora para el memorial en Berlín, Hoheisel y el arquitecto Andreas Knitz ofrecieron a la venta, a través del diseño de un anuncio, el área en Berlín que fue objeto del concurso. Nos relataba que, como parte de esa intervención artística, habían quitado una pluma a la emblemática águila nacional en el diseño de sellos que utilizaron para rubricar la oferta ficticia y darle un carácter oficial. El departamento de publicidad del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* tenía publicado inocentemente el anuncio falso de la inexistente "Oficina de Gestión de la Propiedad Federal". Cuarenta empresas inmobiliarias estuvieron seriamente interesadas. Cuando llamaban al teléfono de referencia en el aviso, una voz contestaba: "Le agradecemos su interés en la propiedad ofrecida por *Deutsche Boden* en *Berlin Mitte*. Usted se ha convertido en parte de una obra de arte". Poco después de esta acción artística y política, se inició un proceso penal contra Hoheisel y Knitz por fraude y falsificación de documentos públicos que también pasó a formar parte de la propuesta activista antimonumental. Entendimos que aquí se manifestaba con claridad aquello que mencionáramos como la posibilidad de *hackear el espacio político*. Las ofertas de los inversores privados fueron la materia necesaria con la que la obra efímera se materializó. Otro modo de poner de manifiesto la "agenda política" de los autores. Hoheisel seguía poniendo a prueba lo que venía sosteniendo, "El arte es siempre más radical que la política." (Sarlo, Beatriz; Silvestri, Graciela; Vezzetti, 2005: 18).

Imagen 51. Página anterior. *Historia destrozada* (*Zermahlene Geschichte Weimar*) Horst Hoheisel y Andreas Knitz. Weimar, 1997 - 2003. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

Para Hoheisel el compromiso con la memoria en Alemania debería residir en su perpetua irresolución: solo un proceso memorial inacabado garantizaría la vida de la memoria. Como planteaba James Young, es mejor que se realicen concursos sobre la memoria del Holocausto durante cientos de años antes que cualquier “solución final” (2004 :537). El estado de debate permanente la mantendría viva y no congelada en un monumento, “cuanto menos se experimenta la memoria en lo interior, advierte Pierre Nora, tanto más se manifiesta a través de sus arfectos y signos exteriores” (Young, 2000: 82). Mientras tanto, nos preguntábamos, ¿cómo podríamos incorporar otro tipo de acciones a los procesos proyectuales en marcha?, ¿qué impacto tendrían esas estrategias de interpelación en la sostenibilidad de las propuestas?.

En el año 1997 se había abierto un concurso de proyectos para decidir qué hacer con los edificios y barracas que habían sido de la Gestapo en Weimar —un cuartel administrativo y unos improvisados edificios para alojar prisioneros en tránsito hacia Buchenwald— ubicados en la plaza central del edificio emblemático del *Marstall*¹⁰, debajo de la cual, se ubicarían los archivos del Estado de Turingia. Hoheisel, junto a Andreas Knitz, pudo concretar la propuesta contundente de demolerlos. Pero no se trataba solo de la demolición de los edificios. La propuesta era performática, lenta, demorada: conservar los escombros en contenedores amarillos que se ubicarían temporariamente en el espacio público, frente al edificio, hasta que concluyeran las obras correspondientes al nuevo archivo. Se trataba de una instalación accesible al público que involucraba al personal que trabajaba en el Marstall que oficiaban de guías abriendo el contenedor diariamente durante el año 2002. Weimar se movilizaba con la complicidad de la ciudadanía y la de las y los trabajadores en torno a un proceso memorial cambiante. Luego, volverían a esparcirse los restos en la plaza central del Marstall a partir de un diseño que incluía solados clasificando texturas, rejillas y superficies vidriadas para ver la historia archivada bajo tierra¹¹, la instalación permante de uno de los contenedores y una muestra en el sótano del edificio principal (en las antiguas celdas de la prisión de la Gestapo) con la exhibición de diversos elementos hallados en el sitio y clasificados en bolsas, como si fuese la tarea de las y los arqueólogos o de forenses.

Creo que fue posible porque las barracas eran horribosas, —reflexiona— cuando propuse en el concurso para el Memorial a las víctimas del nazismo en Berlín demoler la Puerta de Brandeburgo me dejaron fuera de concurso. Claro que era una propuesta muy fuerte, era hacer una pregunta difícil: ¿qué estarían dispuestos los alemanes a dar por la memoria del Holocausto? ¿Su propia memoria? (Hoheisel citado por Malosetti Costa, Laura: 2004).

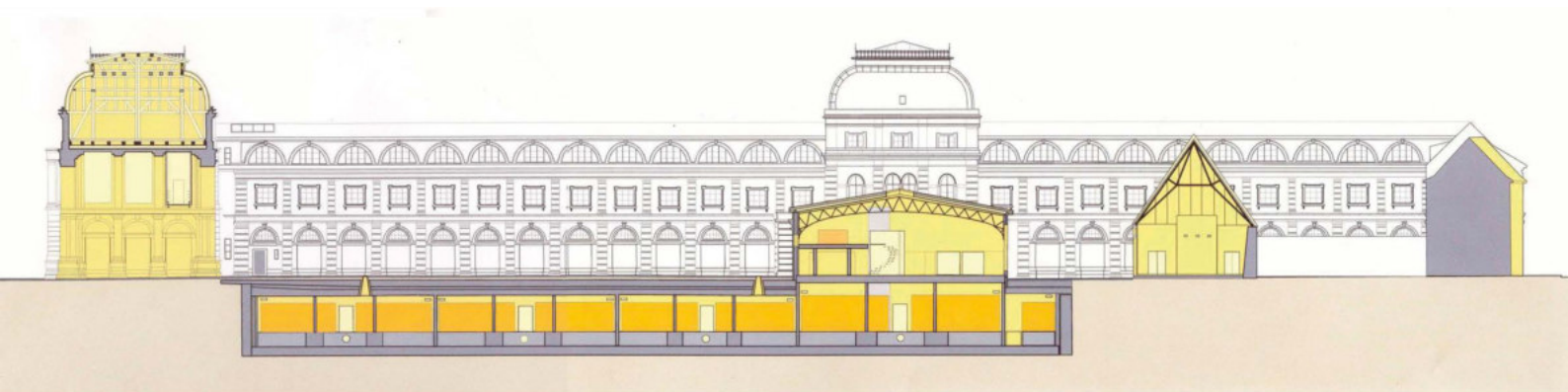


Imagen 53. Propuesta para albergar el Archivo Estatal Principal de Turingia. Aschenbach Architects BDA, Weimar, 1995-1996.

¹⁰ Edificio que albergó originariamente los históricos establos del Gran Duque. CHF Streichha, 1873-78. El centro de equitación adyacente sirvió como punto de concentración provisoria para los Judíos de Turingia que serían deportados desde 1942. A partir de entonces se convertiría en Sala de Lectura para los miembros de la Gestapo.

¹¹ En el año 1990 Micha Ullman realizó una intervención artística en la Bebelplatz de Berlín donde los nazis habían realizado una quema de libros el 10 de mayo de 1933. Se trata de una superficie de vidrio al ras del piso de la plaza, a través de la cual se pueden ver, en un nivel enterrado, estanterías vacías: otra obra en sintonía con búsquedas para intentar sentir las ausencias a partir del vacío.

Durante cinco años, los edificios *procesados* de la Gestapo fueron almacenados como una *historia destrozada* frente al portal del Marstall: una instalación artística en contenedores mientras se realizaba la obra subterránea. Como parte del proceso memorial, se realizó una videoinstalación en uno de los dos contenedores donde se mostraba el trabajo para la trituración. En el año 2002 se produjo un acto público con el vaciado de los contenedores en la plaza. Los restos de los cuarteles y la prisión se desplegaron en el patio como una capa transitable: trozos de piedras y maderas crujientes bajo los pies de las y los visitantes constituyen una experiencia sensorial, una inseguridad física táctil y la incertidumbre que provoca preguntas y eso es más que respuestas talladas en piedra. En adelante, se abría la posibilidad de seguir *procesando* la historia junto a quienes se acercaran al lugar.



Imagen 54. Demoliciones durante el año 1999. Contenedores frente al Marstall. Fotograma de la videoinstalación proyectada en uno de los dos contenedores.



Imagen 55. Andreas Knitz abriendo uno de los contenedores. Colocación de los escombros de madera y de piedra en la plaza, 9 de noviembre de 2002.



Imagen 56. Maqueta de la propuesta ubicación del Archivo Estatal Principal de Turingia en Weimar, 1995. Obra en ejecución bajo la plaza, 2000. Escombros esparcidos en el lugar de los edificios de la Gestapo y colocación de textos modeados en hormigón, 2002.



Una preocupación de los artistas se vinculaba a la necesidad de impedir que se desarrolle en la plaza, otrora ocupada por los edificios de la Gestapo, un jardín florido tal como había sucedido en otros lugares donde hubo huellas de la época del nazismo. El riesgo de que una nueva “tumba de Aschrott” emergiera y promoviera el olvido propició esta propuesta que estimula diversos sentidos. Transitar sobre los escombros, escuchar los crujidos, dificultar la marcha es otra manera de *hacer lento* para propiciar la reflexión a cada paso, estimular la imaginación y transponer barreras temporales.

Juhani Pallasmaa revela operaciones en los procesos mnémicos, “la percepción, la memoria y la imaginación están en constante interacción; el dominio de la presencia se fusiona en imágenes de memoria y fantasía.” (2005 [2006: 88]).



Imagen 58. Contenedor emplazado. Solados, texturas, rejillas sótano. Vidrio hacia archivos enterrados. Reflejos del pasado y el presente. Ph: Alejandra Buzaglo.

Weimar, había quedado bajo el dominio de la RDA y detrás de la cortina de hierro. A partir del año 1989, se abrió a controversias ligadas a otras dimensiones políticas. La memoria, como fenómeno político, volvía a exigir a las y los artistas posicionamientos que dieran cuenta de la complejidad evitando imposturas ingenuas.

En nombre de la división alemana, las políticas del pasado seguían siendo una lucha deliberada por el pasado como reservorio de la legitimidad de su propio presente. Weimar y Buchenwald jugaron algo así como un papel protagónico para la RDA. Una vez dividido en el pasado de dos Estados, el recuerdo también fue objeto de controversia dentro de las sociedades de Oriente y Occidente, sirviendo de polarización, como una intervención en el campo de la política y la legitimación de identificaciones, autoimágenes y utopías políticas rivales. Desde 1989, la política del pasado y el recuerdo ritualizado se han caracterizado una vez más por la búsqueda de la unidad, un centro imaginario. (Loewy: 2002).

Imagen 59. Imagen debajo. Muestra permanente en viejas celdas de la Gestapo. Objetos encontrados. Manija diseño de la Bauhaus. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.



Imagen 57. Página anterior. Plaza transitable sobre escombros. Arriba contenedor. Debajo vista desde ingreso a muestra permanente. Ph: Alejandra Buzaglo.

A wide-angle photograph of an industrial site under a blue sky with scattered white clouds. In the foreground, a large, flat area of grey gravel dominates the lower half of the frame. In the middle ground, a group of about a dozen people, mostly young adults, are standing together, facing away from the camera towards a large building. The building is primarily white with a prominent red section on the right side that features a small tower or cupola with a white cross-like symbol. To the left of the main building, there's a smaller structure with a brown roof and a tall, thin brick chimney. The background is filled with lush green trees. The overall scene suggests a group visit or tour of an industrial facility.

TOCAR

MEMORIAL CALIENTE. (*Denkmal an ein Denkmal*), Horst Hoheisel y Andreas Knitz. Buchenwald, 1995.

¿Cómo experimentar la ausencia?

El campo de concentración de Buchenwald, situado en la colina de Ettersburg, fue uno de los más grandes dentro del territorio alemán. El nombre de Buchenwald fue sugerencia intencionada de Heinrich Himmler definiendo, de este modo, la decisión de que perteneciera al municipio de Weimar¹², cuestión que permitiría a los soldados mantener su nivel económico. Comenzó su funcionamiento en el año 1937 como un campo, fundamentalmente para las y los prisioneros políticos. La ampliación para incorporar judíos y judías se produjo al año siguiente. De un total de víctimas estimadas en 56.000, 11.000 fueron de origen judío.

Si bien hay varios monumentos y memoriales en Buchenwald, el primero fue erigido en abril del año 1945 y a solo ocho días después de que fuera liberado. Las letras K.L.B. representan *Konzentrationslager Buchenwald*, nombre alemán del campo de concentración de Buchenwald. Se trataba de un obelisco de madera improvisado por las y los prisioneros políticos sobrevivientes, en honor a la resistencia combativa, realizado con piezas de los cuarteles derribados. Estaba ubicado cerca de la puerta de entrada. Las y los prisioneros judíos sobrevivientes, que habían sido minoría en el campamento, no fueron invitados a la ceremonia.

En el 50° aniversario de la liberación de Buchenwald, Hoheisel y Knitz, realizaron un memorial en recuerdo de aquel primero. Un memorial que se proponía conmemorar aquella acción urgente, *con lo que tenían a la mano*, y sin mediaciones provenientes de las y los expertos.



Imagen 61. Primer monumento obelisco de madera construido por sobrevivientes del campo en homenaje a las víctimas de la resistencia, 1945.

Se han registrado diversos testimonios sobre las condiciones de vida en el campo de concentración de Buchenwald. Es llamativo que quienes sobrevivieron coinciden y conservan, como el peor de los recuerdos, el frío que padecieron, cuestión clave para la propuesta de Hoheisel y Knitz.

Trabajo siempre con el espacio y la situación, pero siempre prestando mucha atención en los sentidos. Por ejemplo, la placa en Buchenwald. Los prisioneros sufrieron mucho el frío, el campo de concentración estaba ubicado en un sitio de bajas temperaturas, con mucho viento. El invierno alemán es muy riguroso y los prisioneros tuvieron que soportarlo en pésimas condiciones, los sobrevivientes todavía sienten el frío en sus cuerpos.” (WTKK 2009: 63).

Imagen 60. Página anterior. Memoria sobre Appellplatz en Buchenwald o Memorial caliente o Monumento a un monumento (Denkmal an ein Denkmal), Horst Hoheisel y Andreas Knitz, Buchenwald, 1995. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

12

Weimar era una ciudad mayor que Ettersburg y los oficiales percibían su salario en función de la importancia del municipio donde tuvieran su puesto de trabajo

Sobre la base de fotos de la época y a través de la observación de las formas de crecimiento de árboles viejos, Hoheisel y Knitz reconstruyeron y estimaron la ubicación y las dimensiones del primer monumento. El nuevo memorial consiste en la huella precisa de aquél de madera. Con cuatro planchuelas metálicas en ángulo señalan el espacio original de emplazamiento. En el centro, coincidente con la base de la pirámide, colocaron una placa de acero que tiene grabada la vista superior del primer obelisco. En uno de los trapecios, que corresponden en vista a los planos de la pirámide trunca, están grabadas las iniciales K.L.B., que en la primera acción memorial se habían tallado en la madera. Dentro del cuadrado interior, y a modo de textura continua, pueden leerse las nacionalidades de quienes pasaron por ese campo. Aquí identificábamos otra indagación en torno a los textos en los memoriales. Las palabras operan como un *hatch*, una textura en el centro de aquella pirámide que emerge en el recuerdo.



Imagen 62. Proceso constructivo. Horst Hoheisel controlando el grabado. Ph: Andreas Knitz. Losa radiante. Colocación placa de acero. Ph: Horst Hoheisel.



Imagen 63. En invierno, con la nieve cubriendo todo, solo este memorial permanece despejado y “vivo”, manteniendo la temperatura corporal.

Lo que hace a esta placa particular es que está permanentemente a 36,5 grados de temperatura: la del cuerpo humano con vida, “es una señal muy sensible —explica—, la gente se arrodilla y la toca para sentir el calor. En los días fríos el aire vibra solo en ese punto del lugar vacío.” (Hoheisel citado por Malosetti Costa, Laura: 2004). Ese calor humano remite a varias ausencias superpuestas: las de quienes murieron en Buchenwald y también las de aquellas y aquellos que, con sus propias manos, erigieron el primer homenaje donando parte de su calor. Se podría añadir una más: la de quienes proyectaron el homenaje a aquel obelisco de madera, Horst Hoheisel y Andreas Knitz, que rubricaron la acción memorial con sus propias energías.

En torno a la necesidad de extender las estrategias memoriales, involucrando compromisos vinculados a la agenda política, Hoheisel entendió que no era suficiente la construcción de este espacio mnémico. Weimar había sido cómplice de su funcionamiento y, como antes dijéramos, había garantizado el nivel económico de quienes además esclavizaban a las personas en Buchenwald.

Esta obra tiene otra parte conceptual. Insistí en que la municipalidad de Weimar se hiciera cargo del costo de la energía gastada, ya que durante el tiempo nazi administró Buchenwald. El campo de Buchenwald no pertenecía a la pequeña aldea situada al borde del campo sino a Weimar. No fue fácil, tardé dos años pero lo logré. La administración me dijo que podía sacar “en negro” la electricidad, pero no podían pagarlo en blanco por problemas burocráticos. Weimar administró el trabajo esclavo y la vida de más de 100 mil prisioneros. Ahora se hace cargo de 3 mil euros anuales, el costo de la energía eléctrica para calentar todo el año, día y noche esta placa. (WTK, 2009: 64).

Esto demuestra la actualidad de la problemática que implica memorar. Hoy, todavía no están dadas las condiciones para que el Estado, representado en este caso por Weimar, asuma públicamente los “costos”.

En nuestra visita a Buchenwald nos llamó particularmente la atención una escultura en homenaje al pueblo gitano de Europa asesinado en este campo, ubicado en el mismo lugar en el que las y los hacinaban: el bloque 47. Se trata del primer monumento en reconocimiento al sufrimiento de los sinti y romany bajo el régimen nazi inaugurado en abril de 1997. Desde lejos parecían permanecer de pie quienes ya no estaban. Fuimos en verano, imaginábamos primero sus cabezas nevadas y luego las formas sepultadas por la nieve. De cerca, pueden leerse los nombres de los otros campos de concentración donde fue deportado el pueblo gitano. Un paréntesis que quedó en nuestras mentes... Luego visitaríamos el *Jardín del Exilio* de Daniel Libeskind en Berlín.



Imagen 64. Vistas generales del monumento al pueblo gitano de Europa. Buchenwald, 1997. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.



Imagen 65. Detalles del monumento al pueblo gitano de Europa. Buchenwald, 1997. La altura de las piedras verticales es de 80cm. aproximadamente. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.



Ägypter Albaner Algerier Amerikaner Andorraner
Argentinier Armenier Belgier Bosnier Briten
Bulgaren Dänen Deutsche Esten Finnen Franzosen
Griechen Indonesier Iraner Italiener Juden
Kanadier Kasachen Kirgisen Kroaten Letten Litauer
Luxemburger Marokkaner Mazedonier Moldawier
Montenegriner Niederländer Norweger Österreicher
Polen Portugiesen Roma Rumänen Russen Schweden
Schweizer Senegalesen Serben Sinti Slowaken
Slowenen Spanier Syrer Tschechen Türken Ukrainer
Ungarn Usbeken Vietnamesen Weißrussen
Staatenlose und weitere, unbekannte Häftlinge

Las obras de Hoheisel se sitúan en el mismo lugar donde los hechos a recordar acontecieron provocando una superposición de tiempo y espacio: el emplazamiento es determinante. Estudiamos otros casos para seguir reflexionando sobre esta cuestión. En Argentina, el destino desconocido de las personas que sufrieron la desaparición forzada generaba otros interrogantes. Si bien había lugares reconocidos, desde los ex CCDs, los sitios donde se realizaron ejecuciones, a los de los primeros encuentros de organizaciones de DD.HH., entre otros, la cuestión de la ubicación del memorial era clave,

Cuando un monumento se coloca en el mismo lugar del evento que conmemora, la conexión entre sitio y significado es directa y el mismo sitio es el verdadero monumento. Pero cuando el monumento está remoto del lugar del suceso, se vuelve más dependiente de su relación con los lugares de memoria simbólicos de la ciudad. (Torre, Susana, 2006: 18).

¿Qué relación debería existir entre el espacio para la conmemoración y los hechos que se pretenden conmemorar?. ¿Cuáles son los “lugares simbólicos” en la ciudad?, ¿refiere solo a los institucionales?, ¿cuánto podrían colaborar estos últimos a volver a los monumentos nuevamente invisibles?.

Mientras tanto, las conversaciones con Horst Hoheisel en el año 2006 retumbaban en nuestras mentes, ¿para qué sirven los monumentos?, ¿qué función cumplen?, ¿para qué proyectar estos lugares?, ¿qué otras alternativas proyectuales, qué otros temas y programas podrían cumplir la función mnémica para que *Nunca más*?, ¿nunca más qué?, ¿podríamos intentar recuperar la memoria de los desaparecidos a través de sus militancias por mejor educación, vivienda y trabajos dignos?.



Imagen 67. Detalles memorial caliente. Planchuela en ángulo límite monumento original. Placa y planchuela. Espesor placa. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

Hoheisel, nos confesaba experiencias personales,

Mientras estaba haciendo este trabajo de memoria intelectual, los neonazis amenazaron a mi familia, mi hija no podía moverse con ninguna libertad. Tuvimos protección policial, fue una situación muy pesada. Empecé a reflexionar sobre eso, nosotros conmemorando el pasado mientras vivimos un tiempo con un nuevo peligro. Tenemos que actuar de forma completamente diferente. Y quizás sea el mismo caso de aquí. Creo que salvar la vida de uno solo de estos niños que mueren de desnutrición vale más que un monumento, una sola de esas vidas vale más que cualquiera de los monumentos del Parque de Memoria junto al río de La Plata. (WTKT, 2009: 64).

Imagen 66. Arriba, vista completa del memorial con referencias históricas. Abajo, nacionalidades de las víctimas grabadas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

DESESTABILIZAR



JARDÍN DEL EXILIO. (Jardín E.T.A. Hoffmann, memorial en el Museo Judío), Daniel Libeskind. Berlín, 1989-2001.

El espesor de la cultura en la memoria.

En 1988, un año antes de la caída del Muro de Berlín, Daniel Libeskind exponía su obra plástica *Línea de Fuego*, una instalación en el Centro de Arte Contemporáneo de Ginebra. Existía en esta obra la obsesión por las líneas. Líneas que cortan, dividen, que se cruzan. Líneas que han fragmentado (fragmentan) a los alemanes en general y signan a los berlineses con una herida en el cuerpo de la ciudad que, aún hoy, se deja vivenciar en sus profundas cicatrices.

Resultó revelador estudiar este antecedente en la obra de Daniel Libeskind —que transita con naturalidad los territorios del Arte y de la Arquitectura—, no solo por la evidente lógica compositiva de la que el Museo Judío es heredero. Hay una cuestión clave: *Línea de Fuego* es una instalación al interior de una sala que, en tanto objeto escultórico de gran escala, dialoga fluidamente con las columnas y el espacio de la institución que la alberga. La vista superior de la obra, accesible desde la circulación de las personas a su alrededor, posibilita ver con claridad la línea principal que la atraviesa como un vacío que la enhebra. Algo muy distinto sucedería en la percepción de la línea que une vacíos en la *Ampliación del Museo Judío de Berlín*.

En la visita que realizáramos al Museo Judío de Berlín—después de recorrer Buchenwald— resultó un hallazgo el *Jardín del exilio*, memorial dedicado a E.T.A. Hoffmann. Era como si la obra escultórica en homenaje a los gitanos de Europa de Buchenwald hubiese cambiado de escala en este memorial que provocaba una intensa sensación de inestabilidad y hacía dificultoso su tránsito. En Buchenwald, recorrer esa escultura también generaba algo similar: el suelo estaba cubierto de escombros y bloques de piedras tambaleantes. En el otrora campo de concentración, la diferencia de escala era clave ya que erámos como gigantes caminando entre esas formas que llegaban arriba de nuestras rodillas. Desde lejos, y al interior de la inmensidad de Buchenwald, se perdía la noción de los tamaños: parecían personas de pie. La habitabilidad del *Jardín del exilio* era diferente. El acceso, desde el interior del museo por el “eje del exilio”, nos empequeñecía entre los bloques verticales de hormigón. La superficie irregularmente empedrada del suelo dificulta su transitabilidad por estar, además, inclinada 10 grados: una inclinación que no se percibe desde la llegada al lugar. Un esfuerzo desestabilizante se siente en la experiencia de caminarlo. Desde desde los jardines exteriores del museo que rodean al edificio, el ángulo con el que los bloques de hormigón emergen perpendiculares al suelo que pisamos dentro del memorial, es un indicio de dicha inclinación.

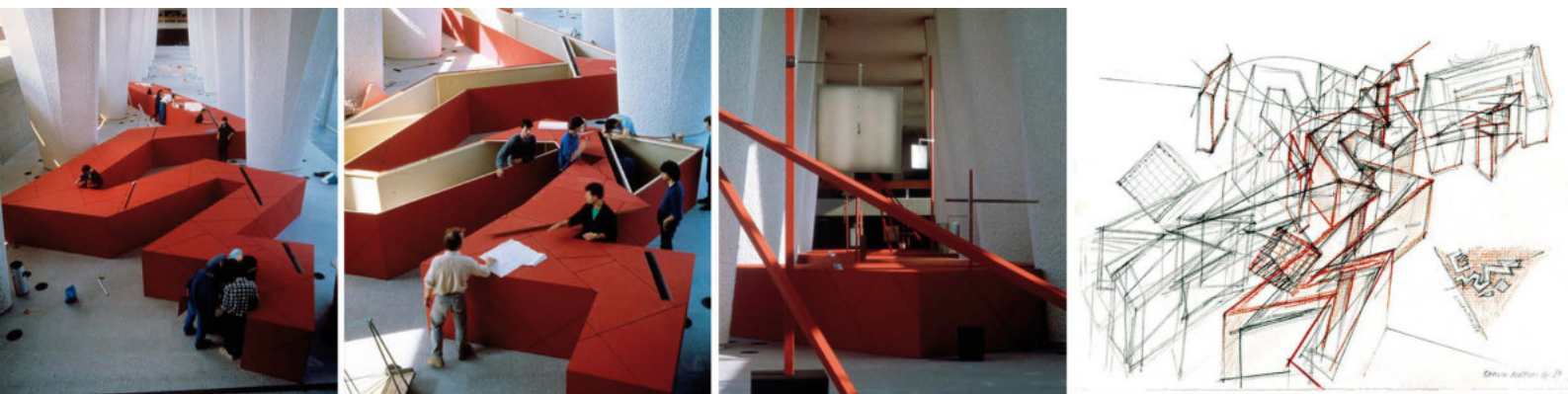


Imagen 69. Instalación *Línea de Fuego*, Daniel Libeskind, Ginebra, 1988. PH: Daniel Libeskind. Sketch Museo Judío, 1989. Berlín. A la izquierda del dibujo, la cuadrícula de base del Jardín del exilio en el Museo Judío de Berlín. El color rojo utilizado en el sketch ya asimilaba el edificio del museo a la instalación. Gentileza Studio Libeskind.

Imagen 68. Página anterior. Jardín del Exilio. Daniel Libeskind, Berlín, 2001. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

Desestabilizar

En el concurso que ganara para la Ampliación del Museo Judío de Berlín, Libeskind describe el argumento de la propuesta de ampliación como un vacío que corta en zigzag el nuevo edificio, creando un espacio que representa la ausencia. “Es una línea recta cuya impenetrabilidad se convierte en el foco central alrededor del cual se organizan las exposiciones.” (Libeskind, 1989).

Desde el interior del museo, la “impenetrabilidad” no es solo física. El pasaje directo de la escultura al edificio, caracterizado por la proliferación de los elementos de las muestras, fracasa al quedar eliminada cualquier posibilidad de percibir ese vacío protagonista. No se trataba solo de un cambio de escala. En los espacios habitados del edificio, la carga simbólica, queda diluida.



Imagen 70. Secuencia de exposiciones en el Museo Judío de Berlín. Multiplicidad y proliferación de soportes diversos que impiden percibir los vacíos inaccesibles, clave en la propuesta . Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

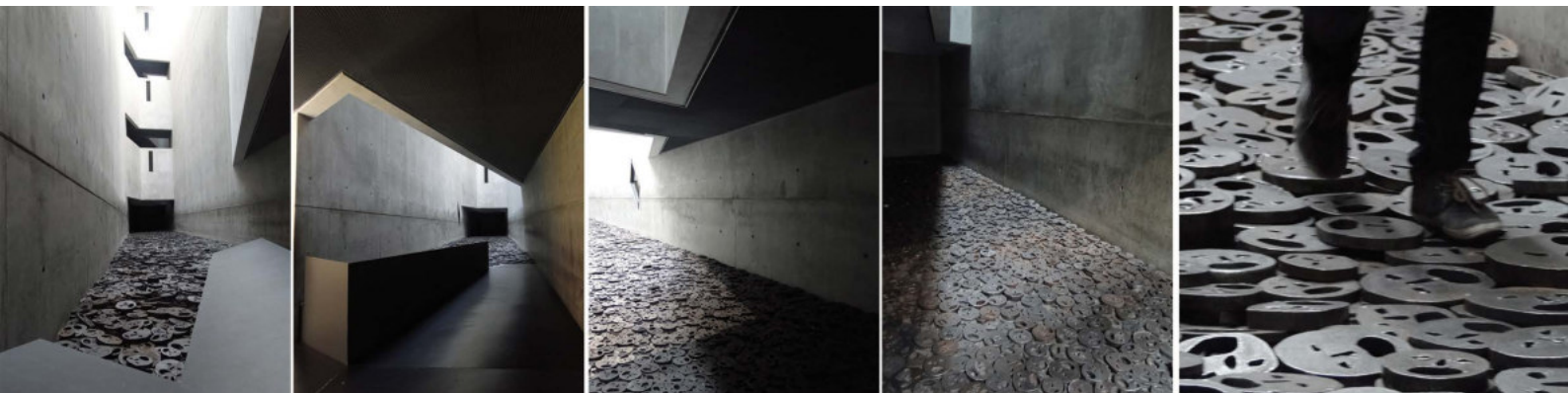


Imagen 71. Instalación en el Vacío de la Memoria. Hojas caídas, Menashe Kadishman, 2001. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

El vacío como “foco central” pasa inadvertido: las pequeñas ventanas fijas inclinadas, por las que se podrían ver los vacíos estructurantes del proyecto, están prácticamente obturadas por las muestras que redundan en materiales de diversa índole. Si bien el museo en sí no es objeto de estudio en nuestra investigación, las estrategias proyectuales para sentir el vacío y la ausencia son algunos de los motivos centrales. En el Museo Judío los vacíos no son *habitables*, el vínculo con los mismos es puro visual y nos mantiene en el rol de espectadoras y espectadores cuando dicha visualidad es posible —como es sabido, el museo se abrió por primera vez al público, vacío, casi como la escultura cambiada de escala. Solo en los vacíos accesibles del edificio pudimos experimentar lo que Libeskind se había propuesto. Muy distintas resultan las experiencias sensoriales en el “Vacío de la Memoria” donde se encuentra la instalación “Hojas caídas” (Menashe Kadishman: 2001) y en el “Jardín del exilio”. Se trata de experiencias visuales, táctiles y sonoras. El Jardín del exilio, resuena¹³ en el memorial destinado a homenajear a los judíos de Europa.

¹³ Sabemos que Libeskind presentó demandas judiciales a Eisenmann por plagio. En https://de.wikipedia.org/wiki/Denkmal_f%C3%BCr_die_ermordeten_Juden_Europas (Consulta 14/8/2017).

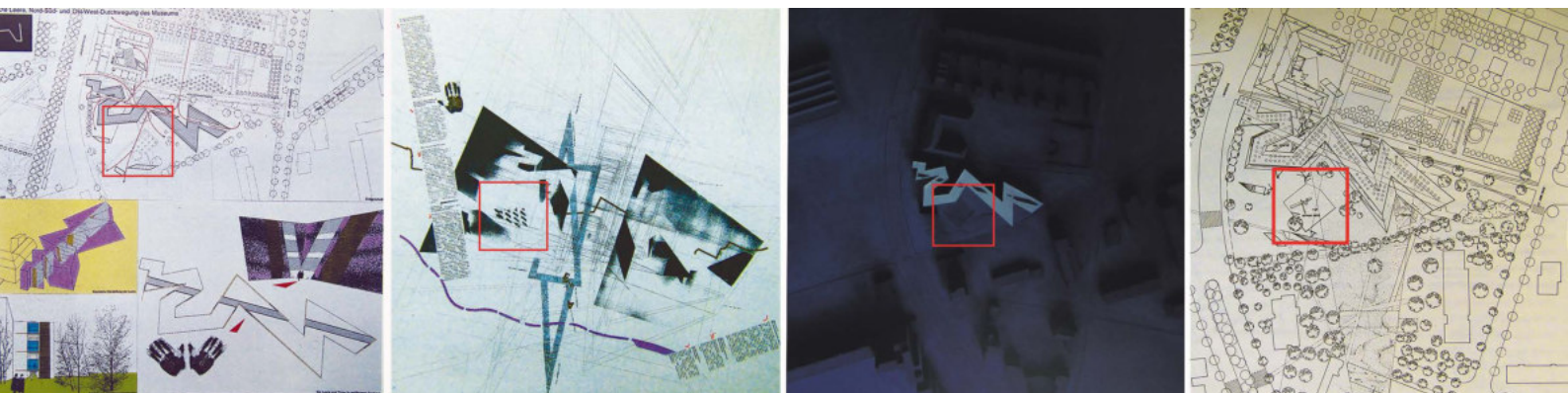


Imagen 72. Jardín E.T.A. Hoffmann en la génesis del proyecto del Museo Judío, Daniel Libeskind. *Plano de situación (panel de concurso), 1989-1992. Matriz proyectual sobre sistema de líneas. Maqueta general. Planta de techos.* Fuente: El Croquis 80, Daniel Libeskind, 1987-1996.

¿Es posible reconstruir la experiencia del exilio en el lugar?. El Jardín E.T.A. Hoffman aparece en la propuesta de Libeskind desde su concepción. Registrar su evolución en el desarrollo del proyecto posibilita identificar que, desde los primeros esquicios, estuvo pensado como un lugar para generar una sensación de desestabilización. La cantidad de elementos verticales fue variando, del primer dibujo de vocación conceptual, hasta su definición en 49¹⁴ volúmenes inscriptos en una grilla con dos ritmos alternados. Uno de ellos, el mayor, genera los cuadrados correspondientes a la base de los prismas de hormigón armado destinados a albergar, en la parte superior, olivos. El otro ritmo define la estrechez de los vacíos entre los volúmenes que, por sus alturas y la espesura de los árboles arriba plantados, produce la compresión de las calles así definidas y que promueven una circulación permanente que asimilaría a la situación de exilio. El esfuerzo y cierto malestar que crea caminar por ese espacio que no tiene salida —existe un recorrido perimetral inaccesible que, como un foso, lo separa de los jardines exteriores del museo— es otra de las estrategias para acercarnos a la experiencia del exilio. ¿Cuándo emerge la Arquitectura?

Si caminando por el bosque, en un claro, encontramos un montón de piedras o de tierra en forma piramidal, que no tenga más de dos metros de largo por un metro de ancho, entonces nos detendremos con seriedad y sentiremos que desde nuestro interior una voz nos dirá: aquí hay una persona enterrada. Esto es arquitectura. (Adolf Loos, 1910: 84).

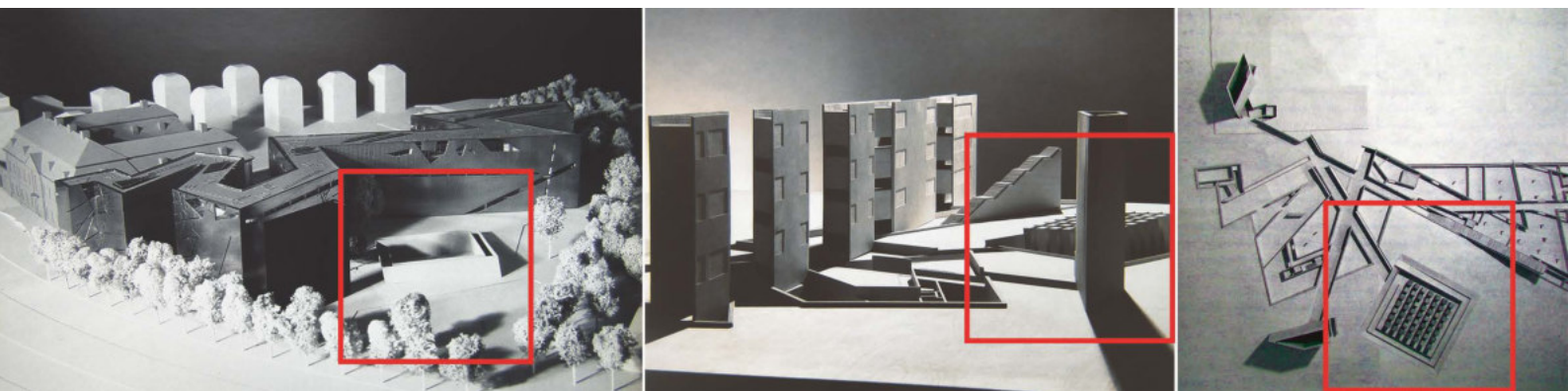


Imagen 73. Jardín E.T.A. Hoffmann maquetas para el proyecto del Museo Judío, Daniel Libeskind. *Maqueta general vista desde el sur. Maqueta bajo rasante, nivel de acceso al Jardín por el “eje del exilio”. Maqueta de conexiones a través de los tres ejes, vista superior.* Fuente: El Croquis 80, Daniel Libeskind, 1987-1996.

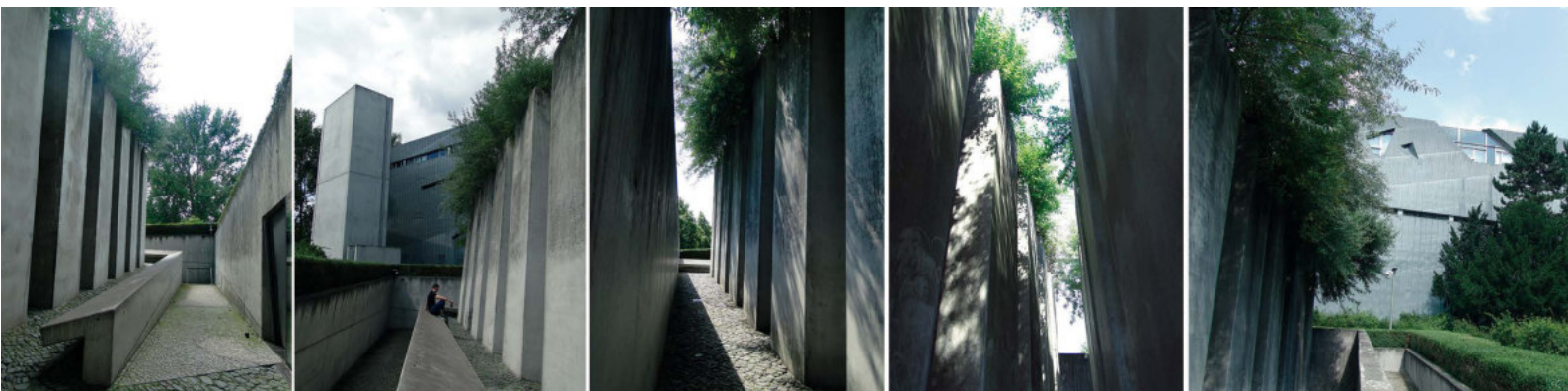
¹⁴ Las 49 columnas representan el año de nacimiento del Estado de Israel (1948). El prisma central alberga tierra de Jerusalem, los demás, de Berlín. La pregunta por ¿cómo es posible que en esa aridez crezcan los árboles?, ha añadido diversas interpretaciones que se suman a las múltiples que estimula este memorial.



Otra vez Adolf Loos define a la Arquitectura. Para Loos, emerge cuando estimula la puesta en juego de emociones que sean capaces de hacer resonar la cultura y evocar sus valores. Libeskind, despliega en su obra plástica y dibujos una sensibilidad que está impregnada por la cultura judía alemana. El memorial que acompaña al proyecto del museo da cuenta de ello en el entramado que realiza de las diversas manifestaciones artísticas de la que el pueblo judío es protagonista, de sus tradiciones culturales, con la propia alemana y berlinesa que añade particularidades. Libeskind, a la vez, dejó pistas alertando sobre la historia de la Modernidad, en un pasaje que pasó inadvertido cuando, en el año 1986, conocimos esta obra vacía en las páginas de *El Croquis*,

Creo que este proyecto relaciona la arquitectura con cuestiones que ahora son relevantes para toda la humanidad: que la historia judía de Berlín es inseparable de la historia de la Modernidad, del destino de esta incineración histórica, ambas íntimamente ligadas. (Libeskind, 1996: 46).

Imagen 75. Jardín E.T.A. Hoffmann. Museo Judío de Berlín, 2017. Secuencia de recorridos perimetrales e interiores. Los bordes del jardín también dificultan la permanencia en los lugares (situación de exilio) por la pronunciada inclinación en los bancos, el ancho por el que puede circular solo una persona y por la altura del muro que colabora a estrechar el espacio. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.



Encontramos que el poeta judío alemán Paul Celan, en una de las correspondencias que mantenía con Nelly Sachs en el año 1960 —él y ella considerados los mayores poetas alemanes de la posguerra— se sorprendía e indignaba porque los jerarcas nazi escribían poemas: “Esos hombres ¡escriben poemas! ¡Qué no escribirán, los falsarios!” (Celan, 2009: 28). Diversas cuestiones se han interpretado en torno a esa reacción de Celan. El hallazgo de reflexiones que enlazan la imposibilidad del arte después de Auschwitz anunciada por Adorno con esta preocupación del poeta, habilita a leer a un Libeskind en esa sintonía cuando dice que “la historia judía de Berlín es inseparable de la historia de la Modernidad”. Después del genocidio burocrático e industrializado, sería imposible el arte, y con ello, la poesía (y la arquitectura) *tal y como se lo conocía, concebía y producía hasta entonces*,

...es como si la naturaleza, la literatura y la manera de relacionarse con ellas hubiesen pasado por un cambio ontológico [...] quizás la enseñanza de la Escuela de Frankfurt haya sido entender que “la moral” de los nazis está atravesada por una lógica de la identidad que es la misma que construye la columna vertebral de la, así llamada, sociedad moderna. (Campodónico Gómez, 2017: 2).

Comprendimos entonces que Adorno exhortaba a *indisciplinamientos* hacia nuevos modos de *ser-estar- en- el- mundo*. El arte moderno, tal como había sido, era ya imposible. Era necesario acercarlo, expandirlo hacia el territorio de las *vivencias*, ampliando la esfera vital del accionar humano.

Imagen 74. Página anterior. Jardín E.T.A. Hoffmann. Imagen superior, interior. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017. Imagen inferior, exterior. Ph: Alita Villanova, 2013.

Me había preocupado cada vez más por cómo el predominio de la vista, y la supresión del resto de los sentidos, había influido en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura, y por cómo, consecuentemente, las calidades sensoriales y sensoriales habían desaparecido de las artes y de la arquitectura.

Juhani Pallasmaa, 2005.

ATRAVESAR

Del objeto al paisaje: el land art como estrategia.



ATRAVESAR

MEMORIAL A LOS JUDÍOS ASESINADOS EN EUROPA.

(Denkmals für die ermordeten Juden Europas), Peter Eisenmann y Richard Serra. Berlín, 1998. Peter Eisenmann 1998-2005.
Del jardín al *land art* y el riesgo de la banalización del horror.

Los vaivenes para la definición de cómo sería el memorial en Berlín a las persona judías asesinadas en Europa es una muestra más de que la memoria es un fenómeno político y que la Arquitectura puede participar en esas disputas. La oportunidad de poner en debate el asunto favoreció reflexiones y exploraciones proyectuales que tramaron la relación forma/contenido en el Arte y la Arquitectura de manera privilegiada en un lugar de gran tamaño que es un palimpsesto cultural y simbólico, a la vez que, el sitio turístico por excelencia en Berlín.

Contemporáneamente a la iniciativa de realizar la ampliación del Museo Judío, en agosto del año 1988 en un contexto en el que la “caída del muro” era inminente, la periodista Lea Rosh propuso un panel de discusión sobre el antiguo sitio de la Gestapo en *Berlín-Kreuzberg* para erigir un memorial como un compromiso visible para la acción. En enero de 1989, Lea Rosh y el historiador Eberhard Jäckel publicaron una convocatoria para la construcción de un “monumento a los judíos asesinados de Europa”.



Imagen 77. Desfile. Ph: I. Hoffman 1933-1936. Fotografía del ejército rojo Yevgeny Khaldei (centro) con las fuerzas soviéticas, mayo de 1945. Muro dividiendo Alemania Oriental y Occidental, noviembre de 1961. Hacia arriba y a la derecha de la imagen, los terrenos ministeriales objeto de concurso.

En el año 1992 el gobierno federal del canciller Helmut Kohl dispuso como lugar para el monumento, una parte del área de los antiguos jardines ministeriales y, en el año 1994, se realizó un concurso abierto que recibió 528 propuestas. En marzo de 1995 se seleccionaron dos. En primer lugar, la del equipo integrado por el artista y el arquitecto, Christine Jakob-Marks y Hella Rolfes, berlineses ambos, junto a Hans Scheib, Reinhard Stangl y Felix Theissen; en el segundo, la del grupo de Simon Ungers a quienes se les sugirió integrarse a la primer propuesta. El jurado reconoció ocho más. No obstante, la propuesta ganadora estuvo sujeta a controversia. Finalmente, en julio del mismo año fue rechazada, entre otros argumentos, por su costo y por su monumentalidad “demasiado alemana” (Carrier, 2005: 112) . Entre el anuncio del resultado y el rechazo del proyecto, se realizó una muestra abierta de las presentaciones al concurso. Quien la visitaba podía dejar su opinión en un libro. Se trató de un trabajo de memoria que movilizó la opinión pública en un contexto marcado por el deseo ciudadano de espacios de participación.

Como dijéramos anteriormente, Horst Hoheisel y Andreas Knitz habían concursado con un manifiesto antimonumental a partir

Imagen 76 Página anterior. Memorial a los Judíos de Europa asesinados (Denkmal für die ermordeten Juden Europas). Peter Eisenman, Berlín, 2005. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

de proponer la voladura de la Puerta de Brandenburgo. Por su parte, Renata Stih y Frieder Schnock optaron por una compleja intervención performática que llamaron *Bus Stop-The Non-Monument* que consistía en el trazado de una calle en medio del terreno vacío para ubicar una terminal de colectivos rojos que llevarían a los campos de concentración, integrando la memoria a la vida cotidiana. Proponían que la estación fuese un punto de información sobre el genocidio —que ofreciera visitas programadas a Buchenwald, Auschwitz, Treblinka y Dachau, así como a otros sitios de exterminio del este— desde la que los ómnibus rojos partirían y regresarían identificados con los respectivos nombres de los campos y el texto “memorial a los judíos asesinados de Europa”. Se trataba de un memorial móvil y una “agencia memorial” de vidrio y acero en medio del terreno desértico dejado por las consecuencias de la guerra, asumiendo que los lugares de memoria ya existen y que solo era necesario tramarlos. “Por la noche, los ómnibus estacionados con los nombres de los destinos iluminados, constituirían una especie de escultura lumínica [...] reflejando lo que Bernd Nicolai ha denominado la atareada banalidad del horror.” (Young, 2000: 92). La propuesta consistía en activar las memorias a partir de movilizar con diversos dispositivos a quienes se encontraban con esta invitación memorial. “Durante el viaje, existe la oportunidad de procesar lo que se ha visto y experimentado en una conversación con otros.” (Stih, Renata y Schnock, 2005). Esta propuesta alcanzó el 11º lugar en el dictamen del concurso con una alta aprobación del público.

El proyecto ganador en el año 1995, y pronto descartado por el canciller Kohl, consistía en una gran losa de hormigón de siete metros de espesor, que ocupaba toda el área objeto del concurso (aprox. 20.000 metros cuadrados), inclinada hacia el Este alcanzando 11 metros en el extremo más alto. Los nombres de las y los 4,5 millones de judíos asesinados en Europa quedarían grabados a lo largo de un proceso que llevaría varios años con participación económica y activa del pueblo alemán, “una especie de compra del perdón, como si de ese esfuerzo monetario surgiese una especie de indulgencia a modo de bula medieval.” (García Odiaga: 2017). Estaba previsto que la obra se inaugurara con 100.000 nombres grabados. Sobre la losa monumental se colocaban 18 rocas traídas de Masada, símbolo de la resistencia judía, aludiendo además a los lugares de deportación.

El equipo encabezado por Simon Ungers, proponía 4 vigas de acero de 100 metros de longitud por 6 metros de alto elevadas sobre solo 4 apoyos de hormigón. Las vigas tendrían calados los nombres de los campos de concentración con letras de 5 metros del altura posibilitando una suerte de grafiti ecológico que se movería por el espacio vacío durante el día según el ángulo de asoleamiento. Si bien el proyecto ganador incluía alguna instancia participativa para el grabado de los nombres para sacar del anonimato a las víctimas, la propuesta del equipo de Ungers, apelaba a las y los usuarios que se vincularían solo visualmente con esta propuesta poética.



Imagen 78. Primer y segundo premio. Maqueta propuesta ganadora, Christine Jakob-Marks y Hella Rolfes, 1994-1995. Montaje de fotografía de la maqueta con acuarela del sitio de emplazamiento, 1994-1995. Maqueta del proyecto de las 4 vigas del equipo de Simon Ungers, 1995.

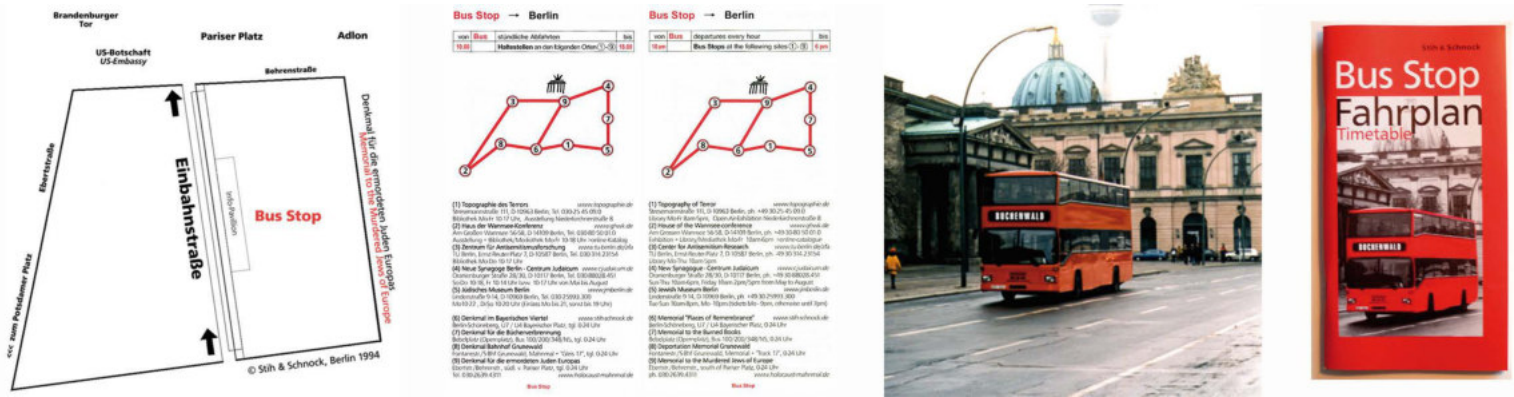


Imagen 79. Bus Stop-The Non-Monument, Renata Stih y Frieder Schnock, 1994. Apertura de calle de dirección única y ubicación de Terminal Pabellón de información. Guía de salidas e itinerarios. Ómnibus rojo a Buchenwald. Publicación "Bus Stop", se puede obtener una copia enviando una nota a: office (at) stih-schnock.de.

Después de múltiples discusiones, en noviembre del año 1997, se convocó por invitación a cuatro participantes para una segunda competencia. El arquitecto Peter Eisenmann junto al artista Richard Serra, el artista Jochen Gertz, el arquitecto Daniel Libeskind y Gesine Weinmiller deberían presentar una maqueta para la selección. El proyecto de Peter Eisenman y Richard Serra resultó ganador proponiendo una enorme escultura abierta compuesta por alrededor de 4200 cubos de hormigón, repartidos en el área aproximada de 20.000 metros cuadrados que luego se ajustaría a 3000¹ estelas de 0.95 metros por 2.38 metros de base. La altura de los bloques oscilarían entre 0.50 y 5 metros en la altura y estarían separadas entre sí, los mismos 0.95 metros, permitiendo el paso individual a través de la retícula. La topografía del suelo se hundía hacia el centro de modo que, desde el punto de vista peatonal y desde los bordes del memorial, emergieran los volúmenes levemente sin entorpecer las visuales del entorno.

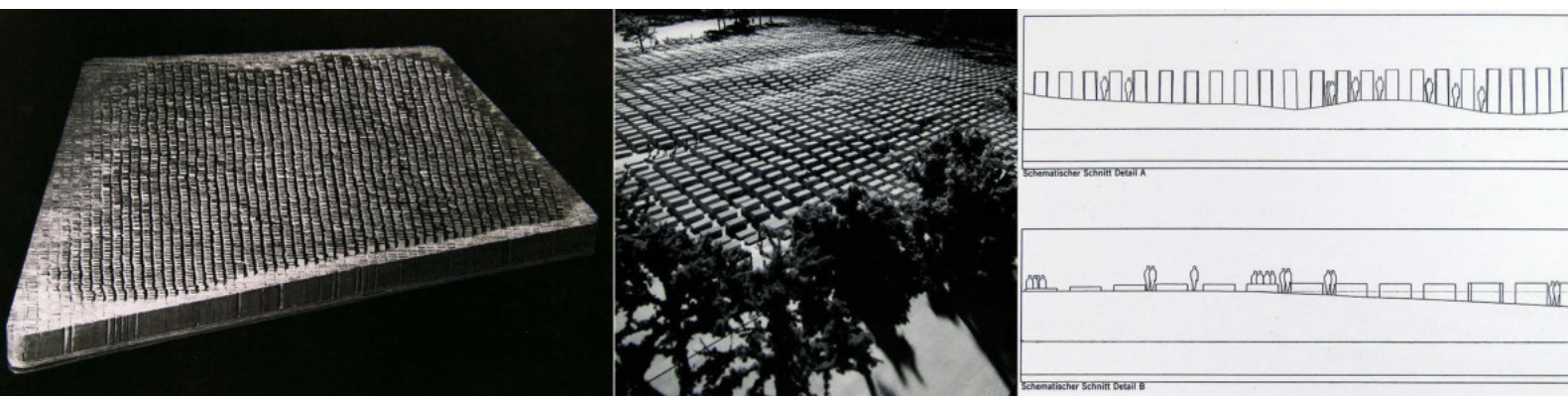


Imagen 80. Maqueta monomaterial de la propuesta ganadora, "a waving field of pillars" Peter Eisenmann y Richard Serra, 1997. Maqueta proyecto revisado "Eisenmann II" con agregado de árboles en los bordes hacia el Tiergarten, Peter Eisenmann, 1998. Corte original del la propuesta ganadora, 1997.

A pesar de que Serra abandonaría el proyecto antes de la concreción final del mismo, la obra difícilmente podría entenderse sin el trabajo previo del escultor y su experiencia con la gran escala y los materiales del *land art*². El problema de abordar el tamaño del terreno y la preocupación por no recaer en propuestas monumentales fue asumido con el trabajo de la repetición de fragmentos

¹ El número de estelas no remite a ninguna cifra emblemática a diferencia de la propuesta de los 49 bloques para el Jardín del exilio. De hecho, James Young, a instancias del canciller Kohl, solicitó reducirlas como parte de las sugerencias en la etapa de revisión que incluía agregar árboles y de la Serra se excluye.

² "Erigido como uno de los grandes representantes del *Land Art*: junto a Dennis Oppenheim, Joseph Beuys, Christo Javacheff o Robert Smithson, alteran la mirada del arte, lo alejan de la severidad museística y, por qué no, reflejan también la huella humana (casi siempre nociva) sobre la naturaleza" (Vidiella: 2010) En: <https://www.20minutos.es/noticia/705287/0/principe/asturias/richard-serra/#xtor=AD-15&xts=467263> (Consulta 24/6/2014).



de inestable regularidad y el movimiento ondulante de toda la cota de apoyo. Cabe recordar que las primeras propuestas ganadoras del concurso habían explorado el desafío de lograr una obra unitaria a través de una pieza única de gran tamaño: la losa en el primer premio, y, en el segundo, las 4 vigas monumentales que definían un cuadrado elevado en el terreno³.

¿Cómo operaba Serra en obras identificadas como *land art*? Mínimos elementos para un máximo de impacto en la naturaleza. Otras y otros artistas⁴ habían utilizado telas plásticas, barras metálicas, pintura y piedras en grandes cantidades en un diálogo poético entre materia y paisaje. El proyecto seleccionado para el memorial en Berlín recurría a repetir, multiplicar piezas monomateriales de cemento en toda la extensión. Se trataba de una intervención que proponía una experiencia en la que el cuerpo y los sentidos debían cederse a la vivencia, como en el Jardín del exilio de Libeskind. El nuevo memorial extendería el laberinto, cambiando la superficie inclinada del pequeño jardín por la manipulación de la topografía del soporte de gran escala. Una superficie ondulada en la que sumergirse mientras otra marea se advertiría en las cotas superiores de los bloques, tanto desde lejos en los bordes, como cuando el movimiento del terreno permitiese, a quien lo recorre, emerger. Las sensaciones se multiplicarían pero esta intalación era además un memorial a las y los judíos asesinados, ¿sus definiciones formales, materiales, espaciales... son suficientes para señalar su especificidad mnémica?, ¿cómo hablar del crimen sistemático?

Serra se retiró del proyecto cuando les proponen realizar cambios. Eisenmann los asume y la propuesta pasa a identificarse como “Eisenmann II” añadiendo árboles en los bordes y ajustando el número de bloques. Luego, Michael Naumann, nuevo Ministro de Cultura, solicita otras modificaciones que incluyen un punto de información para dar cuenta del genocidio, de las víctimas,



Imagen 82. Modificaciones a la propuesta ganadora en la obra inaugurada en el año 2005. Incorporación de árboles. Punto de información bajo nivel del memorial. Accesos. Sunchos de acero para detener el colapso de los bloques. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

es decir, de lo que el memorial se proponía conmemorar— aunque ya existiera el Museo Judío de Berlín. El objetivo era completar el significado de una obra demasiado abstracta, dando lugar a la “Eisenmann III”⁵.

LUGAR. En el contexto del museo, el Jardín del exilio no necesita explicaciones para dar cuenta de lo pretende recordar. Susana Torre reconoce que “hay ciertas condiciones que hacen que una estructura sea más o menos efectiva en invitar esa reinscripción. Estas condiciones son de diversa índole, pero siempre logran sus efectos en combinación. Las denomino sitio, propósito y

Imagen 81. Página anterior. Arriba memorial. Abajo punto de información. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

3 Con el riesgo de liberar el terreno a “las flores” y de constituirse en otro de los parques que, según Hoheisel y Knitz, abundaban en Alemania, promoviendo el olvido.

4 Nos referimos a Jeanne-Claude y Christo, Walter de María y Robert Smithson, entre otras/os. En el apartado “Identificar” a continuación se retoma el tema.

5 Propuesta de una biblioteca y centro de investigación, una “casa de la memoria” en bloques que elevan su altura para albergar dichos espacios. Ésta es rechazada para dar lugar a la definitiva debajo del memorial que ha sido objeto de varias críticas, incluidas las de Stih y Schnock por ocultar debajo de la tierra lo que antes era cotidiano y estaba a la vista de todas/os. En <http://www.stih-schnock.de/bus-stop.html> (Consulta: 5/8/2014).

representación.” (2006: 18). El vínculo entre sitio y propósito es clave porque no alcanza con que algunas y algunos supieran que el lugar es un palimpsesto simbólico que condensa capas de historias superpuestas, antes, durante y después de la guerra. Las inscripciones se renuevan permanentemente en Berlín. Es una ciudad que, habiendo sido una de las más destruidas por los bombardeos, asiste a vertiginosos cambios que la han transformado en un laboratorio para ensayos arquitectónicos diversos. Nuevas tipologías urbanas para conjuntos de viviendas, edificios para embajadas, hoteles, instalaciones culturales proyectados por “notables”, propician que Berlín se haya constituido en una de las ciudades que más atraen al turismo internacional. ¿Qué oportunidades brinda al proyecto arquitectónico esta compleja información?, ¿cómo evitar la obturación del proceso memorial?

MATERIA. La definición de la materia con la que construir el concepto de la marea de bloques, sumada a la necesidad de mantenerlos intactos, no estuvo exenta de dificultades. La masa moldeada en la maqueta de concurso dista de la solución escenográfica aportada por la empresa encargada de la ejecución de la obra. Argumentando el peso de las masas de hormigón, la obra se ejecutó mediante bloques huecos con paredes de 0,15 metros de espesor revestidas y acabadas con un producto anti grafitis para evitar su “vandalización”. Degussa, la compañía química proveedora del protector de las superficies, había sido la responsable del gas letal *Zyklon B* utilizado en los campos de exterminio, cuestión que encendió nuevas controversias. Ese dato, ¿tiene consecuencias en la Arquitectura?. ¿En qué reside el problema?. ¿Qué pasa cuando se toman decisiones sobre un determinado concepto, un acabado, una imagen, circunscribiendo las opciones a una reflexión solo intradisciplinar?. ¿Puede (debe) seguir siendo así?

MONUMENTALIDAD MÍNIMALISTA. La gravedad simbólica inscrita en el contrato a Degussa es heredera de la lógica del poder y, por consiguiente, del monumento. Si bien hemos constatado que el jurado estaba preocupado en eludir la monumentalidad de este memorial, nos preguntamos, ¿por dónde pasa la monumentalidad?, ¿es un problema de la emergencia “positiva” de una forma?, ¿del tamaño de la obra?, ¿de su estilo?. Recordemos que lo “demasiado alemán” como crítica a las propuestas aludía al fantasma de Albert Speer y a la necesidad de no recaer en las teatralizaciones y los gestos grandilocuentes propios del Tercer Reich. La preocupación de Eisenmann en formas y acabados pulcros no relevó las condiciones de inserción del memorial. En una trama socio-cultural en la que las inscripciones en el espacio público son una práctica cotidiana y, por lo tanto, ineludibles, asumirlas como dato para la propuesta hubiera propiciado otras soluciones. Las pintadas y grafitis, que caracterizan las diversas acciones de resistencia en los espacios públicos, en general, y en el “muro”, en particular, son parte de la cultura berlinesa. El intento obstinado de mantener la imagen perfecta del bloque, de una masa de cemento gris homogénea y monomaterial como estética mínima, colapsa literalmente desde el año 2008. Severas grietas, que aparecen cada vez con más frecuencia, y a las que, provisoriamente, se les añaden sunchos pintados de gris, intentan disimularse ante el fracaso de decisiones técnicas ancladas en ejercicios abstractos. La pretensión de que los grafitis no profanen la obra exigió contratar a la empresa que facilitó la “solución final”. La monumentalidad en esta obra reside en el triunfo de los excesos del poder que exigen el silencio, tanto el del cómplice, como el de quienes exhiben las contradicciones dejando (otra vez) sin voz a quienes no la tuvieron. En el Jardín del exilio, los bloques de cemento son además canteros para albergar árboles, no requieren del simulacro monumental.

Las observaciones que realizamos en los procesos en torno a este memorial refieren al relevamiento de la necesidad de registrar informaciones extendidas, más allá de las que son atendidas tradicionalmente por la disciplina arquitectónica y para lo que en esta tesis damos en llamar, una propuesta sostenible: hacia una forma más *in-formada*. Nos referimos a la preocupación

por deconstruir “los sistemas de valores para expresar un juicio [...] entre la imagen producida, el ícono y cualquier otra cosa” (Eisenmann 2008 [2016: 18]) de manera situada, inmersa en una compleja trama de producción de sentidos, que exige interrogar la pretendida autonomía disciplinar y el registro solo de “las constantes de la arquitectura” que reclama, entre otras y otros, Eisenman. (2008 [2016: 19]).

Nos preguntamos otra vez, ¿qué “función” tiene un memorial?. En el presente, ¿alcanza con el regodeo de la disciplina solo en “el sabio, correcto y magnífico juego de los volúmenes bajo el sol”?. El impacto estético por su sola presencia, ¿debería estimular la reflexión y el recogimiento?.

YOLOCAUST⁶ es una provocación artística que duró una semana y se extendió vertiginosamente en las redes sociales. Es una acción del artista de origen israelí y alemán Shahak Shapira basada en las habituales y cotidianas *selfies* tomadas por jóvenes en el memorial de Eisenmann y luego publicadas por sus autoras y autores en *Facebook*, *Instagram*, *Tinder*, etc. El artista realizó fotomontajes para situar a las y los protagonistas de las fotos en medio de campos de concentración alemanes⁷ generando reacciones públicas diversas, muchas en tono punitivo moralista. En nuestra investigación esto último no es lo relevante ya que consideramos que un memorial por sí mismo no puede imponer, ni pretender, una adhesión moral. Sin embargo, posibilitó reflexionar e interrogar los límites de la Arquitectura y su autonomía para abordar complejos procesos memoriales.

Nos preguntamos, ¿qué relación tienen las jóvenes generaciones con la memoria del Holocausto?, ¿de qué modo abordar la tarea de interpelar transubjetiva y transgeneracionalmente?, ¿es posible atravesar un memorial como una *vivencia* sin eludir la dimensión simbólica inherente a memorar hechos indecibles?, ¿cómo evitar que la memoria sea otro objeto de consumo?, ¿con qué estrategias proyectuales?. ¿Son acaso el lugar de emplazamiento, su estética las que obturan procesos mnémicos complejos?.

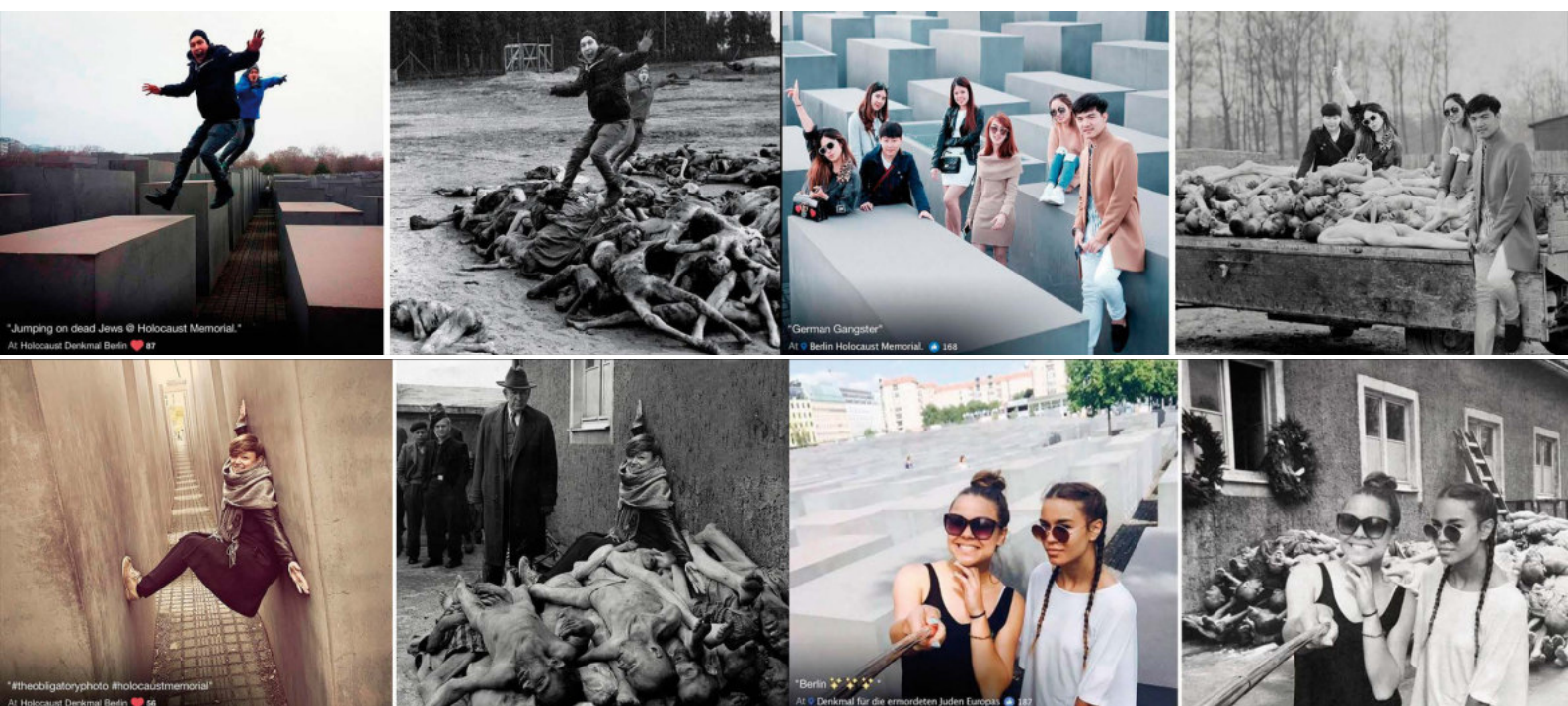


Imagen 83. Yolocaust, Shahak Shapira, 2017. Arriba y a la izquierda, la foto con el texto que originaron la obra. Algunos de los montajes realizados.

6 YOLO, acrónimo de “You only live once” difundido en la cultura joven. Yolocaust en <https://yolocaust.de/> (Consulta: 24/8/2017).

7 Esta obra se inició a partir de una fotografía que Shapira encontró en las redes de un joven saltando sobre los bloques y en la que había *posteado* “jumping on dead jews” (saltando sobre los judíos muertos). A partir de allí realizó una búsqueda sencilla, ya que este tipo de *selfies* abundan en las redes sociales.

IDENTIFICAR

THOMAS W. KEENE, RICHARD A. GREEN, MARVIN R. KEETER, JOSEPH B. ZIEL, WINDFELDER, RAINY, JENKINS, RONALD A. SPUD'S, HOWELL W. MCINTIRE, CHARLES P. RUSSELL, RICHARD C. PAWELKE, PETER C. FORAN, DANIEL R. POYNOR, THOMAS W. SKILES, HERBERT R. STONEKING, HENRY E. EVANS, FLOYD D. CALDWELL, JERRY N. DUFFEY, RANDY LEE CLIFTON, BOYANOWSKI, DWIGHT A. BREMMER, WILLIAM BELL JR., OTHA L. PERRY, ROBERT E. FURSTENWERTH, FREDERICK L. HOLMES, FREDERICK J. SUTTER, G. STOLZ, ALBERT S. ROBALIN JR., BEDFORD L. DRINNON, ROGER J. KOJETIN, ROBERT W. VEHLING, ROBERT L. WILSON, ROBERT D. BAKER JR., DAVID E. VICKERS, RICHARD L. WILSON, HARVEY W. BAKER, CHARLES R. EGGER, NEIL W. JONES, HARRY J. EDWARD, JIMMY L. DUNAGAN, JOSEPH J. SLIFKA, MICHAEL J. WELCH, DAN A. BOLSTER, STEPHAN A. DAVIS, ROBERT E. LUTZ JR., JAMES L. ENNIS, CARL D. JOHNSTON, GEORGE H. TOUSLEY III, ROBERT E. LUTZ JR., JAMES L. ENNIS, CARL D. JOHNSTON, ROBERT M. LAIRD, LUTHER M. LASATER III, JESSE W. MONTAGUE JR., CHRISTOPHER R. SEITZ, ROBERT H. IRWIN, CHRISTOPHER H. TURK, ALBERT E. LEE, RICHARD N. CHRISTY II, THOMAS E. SMITH, BRUCE P. ROWE, JAMES M. HAMRICK JR., RUDOLF MICKA, DAVID E. CLARK, BERNARD L. JOHNSON II, SCOTT B. WESTPHAL, WILLIAM M. CLARK, DOUGLAS A. HOWARD, ROBERT G. GALBREATH, WILLIAM A. GUNNELLS, MARVIN L. HALL, ALBERT W. SMARK, ROMAN L. JONES, RONALD J. MANCA, WILLIAM J. MORGAN, ERICK R. WELENOS, SCOTT N. JACOBSON, ARTHUR E. LIKENS, TERRY LEE BROWN, STEPHEN A. RUSSELL, JAMES R. BRYANT, CARTER A. HOWELL, GAVIN W. PILTON, BERT MONTOLIVE DELGADO, JOHN E. GREENE, ARTHUR H. HARDY, TURNER C. JOHNSON, ANTHONY JR., BRUCE D. JONES, DONEL J. DOBBS, HOWARD E. DRAIN, JAMES T. JACKSON, RICHARD A. CROCKER, CHARLES H. SCHELLING, ALBERTO VADI-RODRIGUEZ, JAMES C. WILLIAMSON, THURMAN WOODY JR., SAMMY L. WEAVER, JOHN R. WALKER, JAMES E. WHITT, RAYMOND J. CROW JR., RICHARD E. DREHMER, MIGUEL ANGEL CRUZ ALICEA, RONALD S. ANDERSON, JAMES T. JACKSON, DENNIS S. PIKE, JAMES K. CANIFORD, EDWARD P. K. WONG JR., LARRY J. WOOD, RAYMOND A. WAGNER, EDWIN J. PEARCE, DENNIS N. PETERS, PANNABECKER, JAMES K. CANIFORD, RICHARD CASTILLO, OLLIE E. CRENSHAW, EDWARD D. SMITH JR., HOWARD D. STEPHENS, MERLYN L. PAULSON, EDWIN J. PEARCE, DENNIS N. PETERS, BARCLAY B. YOUNG, CHARLES J. BENTLEY, SCOTT, CHARLES W. BUNT, JAMES D. OWEN

MEMORIAL A LOS VETERANOS DE VIETNAM.

(*Vietnam Veterans Memorial*), Maya Lin, Washington DC, 1981-1982.

Estrategias para la identificación inmersas en el paisaje.

En el año 1981, varios años antes de que en Berlín se imaginara la posibilidad del concurso para un memorial a los judíos asesinados en Europa o para la ampliación del Museo Judío, Maya Lin —siendo aún estudiante de Arquitectura y escultura en Yale—, ganaba el concurso público para el proyecto del memorial a los veteranos de Vietnam ubicado en el Mall en Washington DC. Un año antes, a solo cinco de finalizada la guerra, el veterano Jan Scruggs dirigió los esfuerzos para construir un memorial para conmemorar a las y los 58.000 estadounidenses muertos y desaparecidos durante la guerra entre los años 1959 y 1975.

La obra de Lin se constituyó en un modelo para el proyecto de los memoriales contemporáneos. Su obra anticipaba temas relevantes para la Arquitectura. En el año 1981, realizó una exploración innovadora que consiste en proyectar el monumento como paisaje y, a la vez, cumpliendo la función mnémica propuesta y con la posibilidad de suplementar sentidos en un lugar emblemático y turístico. No es un artefacto aislado ni una escultura de gran tamaño para ser observada. Asume la escala donde se inserta proponiendo una manipulación topográfica y una experiencia sensorial de proximidad: hundirse, atravesar, recorrer tocando y fundiéndose en el espacio memorial. Se trata de una hendidura, una herida, una huella sobre el parque, una acción en el paisaje que solo puede reconocerse unitaria de lejos, desde la perspectiva vertical, desde el aire... Y, ¿qué más?



Imagen 85. Maya Lin en la obra, abajo el muro con los nombres de los veteranos el 11 de noviembre de 1982. Ph: Harry Naltchayan/The Washington Post, via, Getty Images. Maya Lin posa con la maqueta de concurso junto al veterano Jan Scruggs, 1981. Dibujo de la lámina para el concurso, 1981.

Es posible comprender la propuesta de Lin como una operación de *land art* y revelar su capacidad anticipatoria para la cultura arquitectónica. Las propuestas de inspiración minimalista se diseminaron en el panorama arquitectónico en los años noventa⁸ con búsquedas que reflexionaron sobre el proyecto del paisaje y se continúan hasta la actualidad.

Si bien el proyecto del paisaje, o del “jardín”⁹ concebido como espacio arquitectónico, tiene importantes antecedentes en la Arquitectura como campo específico de conocimiento y producción, es posible relevar, en torno al devenir de las vicisitudes propias de cada momento cultural, que como objeto de estudio y asunto de debate, el paisaje fue alejado de la centralidad y prácticamente desestimado por la historiografía y por la crítica arquitectónica entre los años cincuenta y noventa. Si bien esto último tuvo un correlato en la ausencia de su abordaje en el ámbito académico de aquellos años, no significa que sucediera

Imagen 84. Página anterior. Memorial a los veteranos de Vietnam. Proyecto de Maya Lin, Washington, 1982. content.answcdn.com

⁸ En el año 1993, la revista española *El Croquis* publicaba un artículo de Joseph María Montaner titulado “Minimalismos” donde reflexiona sobre la influencia del *Land Art*, entre las y los exponentes, Walter de María y Richard Serra, en la producción arquitectónica por esos años. Págs 4-23.

⁹ La categoría jardín, operativa al estudio y proyecto del paisaje, es desarrollada por el Dr. Darío Álvarez Álvarez. En el año 1996, en el marco de la Maestría en Patrimonio de la UNR, participamos del curso: *El jardín como espacio arquitectónico*.

lo mismo en el profesional. El caso de la vasta obra de Burle Marx, desarrollada fundamentalmente en ese período, es paradigmático en ese sentido. No es intención desdeñar que se publicaron algunos libros registrando las producciones en el ámbito del paisaje¹⁰ tal como reconoce Miguel Ángel Aníbarro en el prólogo al libro de Alvarez Alvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*,

Con todo, ninguno de estos estudios está a la altura de los textos canónicos de Sigfried Giedion (*Space, Time and Architecture*, 1941), Bruno Zevi y Leonardo Benévolo (ambos titulados *Storia dell'architettura moderna*, 1950 y 1960 respectivamente), en los que no se hace referencia alguna al jardín, con lo que se consagró desde la historiografía arquitectónica una división que ya por entonces carecía de sentido, a la vista de las obras y los autores implicados. (Aníbarro, 2007: 8).

La renovada sensibilidad hacia el paisaje, que el saber arquitectónico ha venido desplegando en las últimas décadas, encuentra un hito visibilizador en el concurso internacional del año 1982 para el proyecto del *Parque de La Villette en París*, bajo el lema “un parque urbano para el siglo XXI”. El jurado presidido por Burle Marx —cuestión que implicó un reconocimiento internacional de su trayectoria— seleccionó nueve propuestas de las 472 presentadas. Entre ellas se encontraban la de OMA, Rem Koolhaas y Elia Zenghelis, y la de Bernard Tschumi que, con la colaboración de Gilles Deleuze, resultó la ganadora. El impacto de estas reflexiones extendió las preocupaciones de la disciplina: del proyecto edilicio al proyecto del paisaje¹¹. Un año antes, la propuesta de Maya Lin había pasado prácticamente inadvertida, quizás porque se trataba de un monumento conmemorativo¹², otro asunto relegado en la especulación arquitectónica.

Es sabido que las repercusiones que tienen las transformaciones culturales en el campo del Arte impactan en nuestro saber en aquello que podríamos interpretar como “traducciones en Arquitectura” (Allen, 1997: 24). Si bien existe un vasto territorio en torno a dilucidar los intercambios productivos que pueden destilarse o subrayarse entre Arte y Arquitectura, es posible relevar posiciones que consideran que la segunda realiza solo un culto fetichista del objeto artístico en sí. Con la advertencia del riesgo de caer en la reproducción de valores estéticos alejados del espesor potencial que las diversas búsquedas en el campo del Arte pudieran tener para la Arquitectura, es innegable que el *land art* estimuló ámbitos de acción relegados en nuestro saber.

El artículo que en el año 1979 escribe Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, puso en discusión los límites entre escultura, arquitectura y paisaje que generaba intensos debates en el campo del Arte a partir de los sesenta. Para ello, describe obras difícilmente asimilables a lo que la escultura era hasta entonces en términos ontológicos. Las define como combinación de exclusiones “no paisaje, no arquitectura”. Esto es relevante en tanto identifica una oposición entre lo no construido y lo construido, lo natural y lo cultural con lo que llevaba a admitir dos términos “que habían estado prohibidos en el dominio del arte posrenacentista: paisaje y arquitectura [...] El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura.” (Krauss, 1979:31).

10 Con origen en una exposición en el Museo de arte Moderno (M.O.M.A.), en 1964 Elizabeth Kassler publica *Modern Gardens in Landscape*.

11 Comparar con Stan Allen en *From object to field* donde propone al “Landscape Architecture” y la “ecología” como modelos para revitalizar la práctica arquitectónica.

12 Y un monumento vinculado a una guerra vergonzante para los EE.UU., no solo por la derrota militar después de un prolongado conflicto bélico con enormes pérdidas de ciudadanas y ciudadanos norteamericanos, sino además, por la condena de gran parte de la opinión pública occidental y la comunidad internacional por los bombardeos masivos contra civiles y el uso de armas químicas, que serían preferible olvidar.

La propuesta de Maya Lin posibilitó visibilizar dos de los ámbitos relegados en la exploración proyectual: la experiencia existencial y la intervención en la escala del paisaje. Más aún, problematizó, en el año 1981, el dominio mismo de la Arquitectura abriendo la expansión de su propio campo,

La obra también es diseñada para obligar al espectador a penetrar en ella y a experimentar una vivencia fuertemente empática y sentimental. El WM, en cierto sentido, deriva de la tradición del *land art*, en la medida en que se armoniza con el paisaje, convirtiéndose en un marco para el recorrido y la acción del público-visitante. (Bentivegna: 2008).



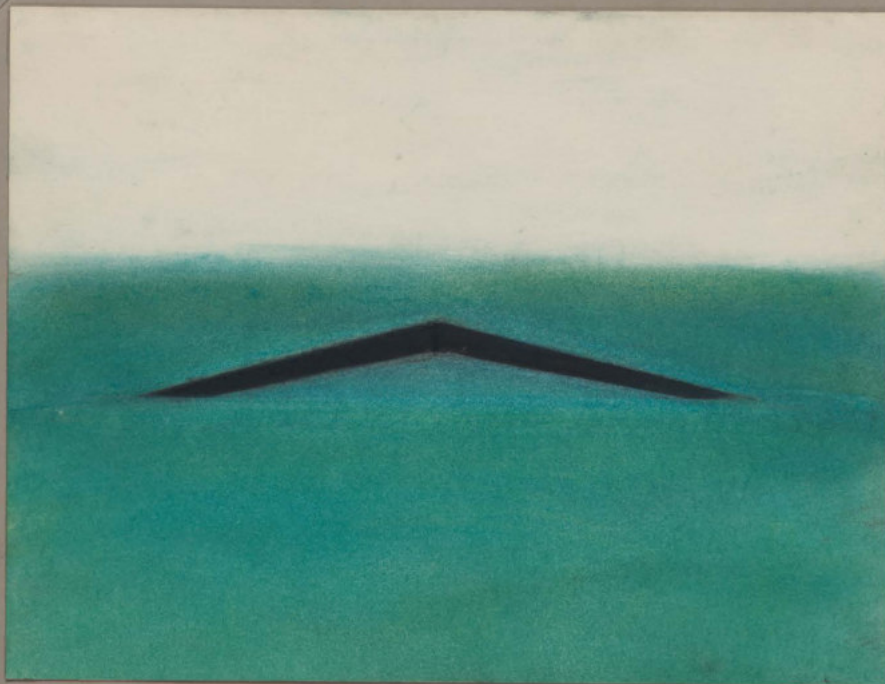
Imagen 86. Dibujo de la lámina para el concurso, Maya Lin, 1981. El plano del diedro a la derecha apunta al obelisco, monumento a Washington, que dista 1,30 kilómetros del memorial. El plano negro reflejante corta la armonía del paisaje. Fotografías de la obra en invierno y en verano.

Leonor Arfuch había dejado algunos interrogantes sobre el optimismo puesto en las intervenciones arquitectónicas y artísticas que apelan a las *vivencias*, reconociendo que éstas pueden ser de diversa naturaleza y conceptualmente antagónicas para una actividad mnémica perdurable para que *Nunca más*, tal como observamos en el memorial de Eisenmann,

...hay también otra concepción de la vivencia, ligada a la superficialidad, a las experiencias intensas pero efímeras, a la “felicidad instantánea” en el presente, al consumo de bienes, acontecimientos culturales, memorias y estilos de vida, muy dependiente del marketing, que caracteriza en la actualidad lo que Gerhard Schulze llama “la sociedad de la vivencia” (Erlebnisgesellschaft) [...] ¿cuánto de una y otra concepción se amalgama en la experiencia cotidiana de los sujetos?, ¿cómo distinguir efectivamente entre superficie y profundidad, entre inmanencia y trascendencia?. (Arfuch, Leonor, 2004: 118).

El riesgo de que la memoria se convierta en un objeto más a consumir, dentro del circuito turístico, es una preocupación que recorre nuestra investigación, ¿por qué el memorial de Lin logra un “clima” que estimula la reflexión a pesar de estar inserto en otro lugar turístico por excelencia?, ¿cuáles son los materiales y las estrategias de interpelación que desarrolla?

Juhani Pallasmaa nos dice que “la arquitectura fortalece la experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser-en-el mundo, y esto constituye una experiencia fortalecida del yo.” (2005 [2006: 43]). ¿Por qué la “experiencia fortalecida del yo” que emerge de la visita a este memorial, no se inscribe en la de la “felicidad instantánea”, más aún, a “pesar” de estar inserto en el *Mall* de Washington con el riesgo de transformarse en un “parque temático”?



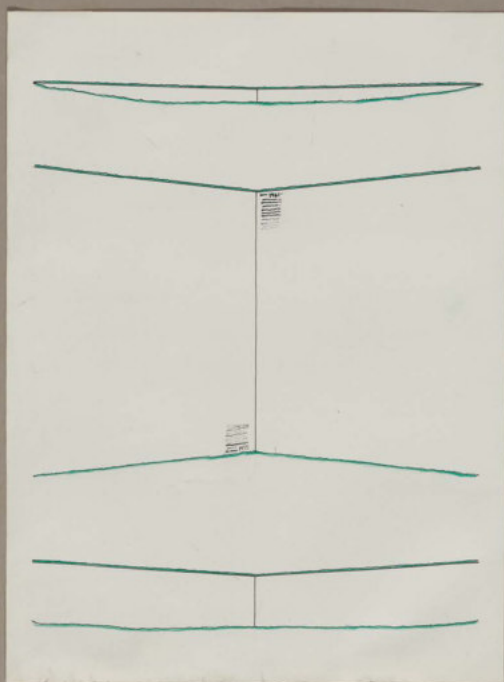
Walking through this portable area, the memorial appears as a rift in the earth—a long, polished, white stone wall, emerging from and receding into the earth. Approaching the memorial, the ground slopes gently downward, and the low walls emerging on either side, growing out of the earth, extend and converge at a point below and away. Walking into the grassy site contained by the walls of this memorial, one can barely make out the curved lines upon the memorial's walls. Their lines, seemingly, place at hand, ring the zone of surrounding waters, while only the their reflections cast a circle. For this memorial is made ~~from~~ as a monument to the reflected, not either as a memorial to the men and women who died during this war, or as a whole

[illegible]

Despite its sharp awareness of such a loss, it is up to each individual to realize or come to terms with this loss. In the end a personal and private matter, and one often unrelated with this memorial as a just place meant for personal reflection and private recovery. The lack of any walls, each 200 feet long, and its flat ground forced its burial just gradually appearing through the grass effectively at its own ground level, yet at such a height and length as to not to appear secondary or reducing. The actual area is wide and shallow, allowing for a sense of privacy and one might say the memorial contains enormous play with the grassy plot surrounding and within it is well distributed to the vicinity of the area. But this memorial is for those who have died and for us to remember them.

The monument's origin is located approximately at the center of this site; it begins with extending 225 feet towards the Washington Monument and the Lincoln Memorial. The walls, consisting on one side by the north axis to feet below ground at their point of origin, gradually descend in height until they finally reach daily into the earth at their ends. The walls are to be made of a hard, polished black granite, with the names to be carved in the middle Egyptian letters. By this high building, six miles across in length for each name. The monument's construction makes surrounding the area within the walls themselves so as to provide for an easily accessible place directly, but as much of the site as possible would be left untouched (including trees). The area would be made into a park for all the public to enjoy.

TRAYAN LETTERS TYPE - 8 1/2"



PERSPECTIVE FACING NORTH - APPROXIMATE SCALE: 1" = 80' - 1" = 2' - 1" = 10'



El espacio para la memoria más sagrado de los EE.UU. es el Mall de la ciudad de Washington. Fue por eso que los promotores del Monumento a los Veteranos de Vietnam Memorial insistieron en hacer el monumento allí, para reivindicar los años de indiferencia y hostilidad general a los soldados de esa guerra. (Torre, Susana, 2006: 19).



Imagen 88. Vista satelital del Mall de Washington. Arriba y ligeramente a la derecha, el memorial a los veteranos de Vietnam como un tajo en ángulo en el paisaje. Imagen Google Earth 38°53'21, 83" N 72°02'40, 63" O. Fecha de la imagen 3/31/1999.

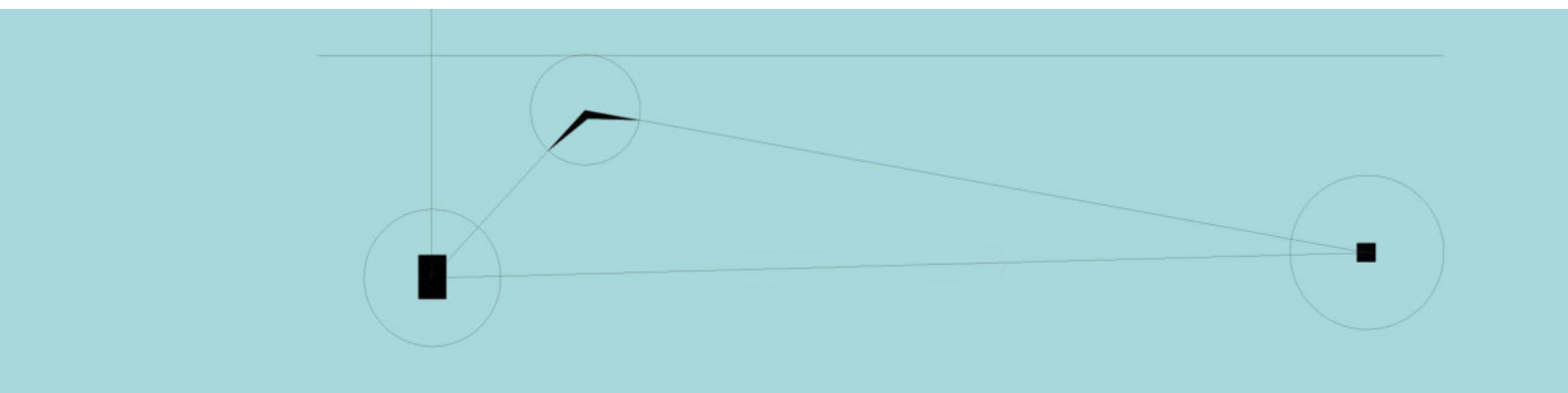


Imagen 89. Geometría de la inserción de memorial a los veteranos de Vietnam en el sitio coincidente con la imagen satelital de arriba. Triangulación con el obelisco del Washington memorial al Sur-Este y el Lincoln memorial, en forma de templo griego dórico, al Sur-Oeste. Esquema: Alejandra Buzaglo.

¿Cómo homenajear a quienes perdieron su vida en esa guerra vergonzante para los EE.UU.? Maya Lin gana el concurso con una agenda política humanista, deudora de los movimientos pacifistas iniciados durante la guerra y, de la que ella participaba siendo estudiante. Propone dar cuenta de la magnitud de la muertes que iguala a los seres humanos como tales, cuestión no exenta de controversia política.

La lámina con el número 1026 fue seleccionada entre más de las 1400 presentadas. Con solo cinco elementos para describir la propuesta Maya Lin gana el concurso: dos dibujos conceptuales, una vista frontal en escala 1:30 para dar cuenta de la extensión del memorial en el parque, dos detalles esquemáticos de aproximación en 1:10 y 1:2 respectivamente, y la especificación de la fuente y tamaño a utilizar en los textos, .

Los dibujos eran en tonos pastel, muy misteriosos, muy pictóricos y nada típicos de los dibujos arquitectónicos. Uno de los comentarios hechos por un miembro del jurado fue, *Él* debe saber realmente lo que está haciendo para atreverse a hacer algo tan ingenuo (cursivas mías). (Lin, Maya: 2000)..

Imagen 87. Página anterior. Lámina de concurso 1026, propuesta ganadora Maya Lin, 1981.

Identificar



Imagen 90. Monumento a los soldados desaparecidos de la Primera Guerra Mundial en Batalla del Somme entre 1915 y 1918, Sir Edwin Lutyens, Thiepval, Francia, 1932. 72.246 nombres grabados en la piedra, obra que había impactado a Lin. Arco arquetípico memorial disuelto en sucesivos arcos menores perpendiculares entre sí.



Imagen 91. Planos de granito negro pulido reflejante grabados con los nombres de los veteranos. En la arista pueden leerse, hacia ambos lados, 1959 arriba y a la derecha, y 1975, abajo y a la izquierda.



Imagen 92. Detalle grabado de textos según límites establecidos por Lin. Los nombres pueden transferirse fácilmente en un papel. Disposición de los nombres a mayor y menor altura del plano según cronología de muertes y desapariciones. Ph: Lee Sandstead, 2006.



Imagen 93. Procesos de identificación transubjetivos y transgeneracionales. La experiencia de "llevarse" el nombre en un papel o encontrarlo con el tacto.

Lin proyecta dos planos triangulares que conforman un diedro que orienta sus direcciones hacia el memorial a Washington (61 metros) y hacia el de Lincoln respectivamente. Los triángulos se invierten hundiéndose en el terreno, de modo tal que, las líneas superiores del diedro son horizontales definiendo un corte a nivel de la tierra con una profundidad de tres¹³ metros a la que se accede desde dos rampas cuya inclinación surge de los triángulos a ambos lados. Con esta simple operación, anticipa tópicos clave para las estrategias proyectuales de conmemoración: la memoria emergiendo en el paisaje público asumiendo el problema de sentir el vacío. En torno a lo último, coloca todos los nombres de quienes murieron en Vietnam cronológicamente según el momento en que se registró la muerte o desaparición. Gran parte de la dimensión simbólica reside en que en la arista central se encuentran el comienzo y el final de la guerra, 1959 y 1975. En el plano de la derecha y arriba, como en un libro, se inicia el listado en el año 1959 cuando se registra la primera muerte, “sabía que la línea de tiempo era clave para la experiencia del monumento: un veterano que regresaba podría encontrar su tiempo de servicio al encontrar el nombre de un amigo.” (Lin, Maya: 2000). En el plano de la izquierda y abajo, en el encuentro con la arista, el número 1975, año de la última muerte, el punto final del memorial.

El memorial propicia un recorrido que se inicia en el centro y a la profundidad máxima. El muro que contiene un plano con la inscripción cronológica de los nombres se va estrechando hacia la superficie a nivel del parque, disminuyendo el largo de la lista que se se disuelve en la tierra. Para continuar el recorrido es necesario circular por el parque para reiniciar la lectura de una lista que comienza por el extremo izquierdo de la que emergen los primeros nombres del suelo, en el vértice del otro triángulo, para volver al origen en fondo del espacio así definido. Ese recorrido exige circular por un vacío. Un vacío que está entre la tierra y el diedro. Un vacío que habla de nombres enterrados y de nombres grabados en las superficies del memorial. El espacio del memorial se completa con la el vacío que limita el lado abierto del diedro con el contenido dentro de la tierra misma.



Imagen 94. El memorial como operación de land art. Vista aérea. Vista rasante. Disolución en el paisaje.

Si bien en las bases del concurso estaba la premisa de que la propuesta no sea política¹⁴, Maya Lin recuerda,

Durante todo este tiempo tuve mucho cuidado de no discutir mis creencias políticas; pretendí ingenuidad sobre las cuestiones políticas y convertí el asunto en un tema estrictamente estético. Se podía agregar texto en la propuesta, pero cualquier cosa que se dijera necesitaba encajar en tres líneas, para que coincidiera con la altura de las fechas “1959” y “1975” que sería adyacente. Los veteranos aprobaron este parámetro gráfico, y las declaraciones se convirtieron en un simple prólogo y epílogo. (Lin, Maya: 2000).

¹³ En el texto que Lin presenta en el panel de concurso puede leerse, “... each 200 feet long, and 10 feet below ground at their lowest point.”

¹⁴ “Los criterios establecidos para el diseño del Monumento a los Veteranos de Vietnam tienen cuatro partes principales: (1) que sea reflexivo y contemplativo, (2) que armonice con su entorno, especialmente con los monumentos nacionales vecinos, (3) que contenga los nombres de todos los que murieron o siguen desaparecidos, y (4) que no hagan ninguna declaración política sobre la guerra.” (VIETNAM VETERANS MEMORIAL FUND: 2015).

Las discusiones sobre el texto del memorial y el hecho de que en su propuesta había omitido todo, excepto los nombres, llevaron a una disputa sobre qué más era necesario “decir” sobre la guerra, aunque las bases establecieran taxativamente que debía ser “apolítico”. Grupos de veteranos denunciaron la falta de símbolos patrióticos o heroicos a menudo vistos en los monumentos, reclamando además, que este memorial honraba solo a las y los veteranos caídos y no a quienes vivían. Argumentaron que el monumento debería levantarse del suelo y no hundirse en la tierra como si fuera algo que avergüenza y debiera ocultarse.

Otros críticos pensaron que el diseño en forma de “V” de Lin era un mensaje subliminal contra la guerra que imitaba la posición de los dos dedos para simbolizar la paz, gesto característico de los manifestantes contra la Guerra de Vietnam. (Klein: 2015).

Registramos que la potencia simbólica del memorial de Lin estaba cifrada en el diseño del texto de los nombres y en el “parámetro gráfico” que limitaba inscripciones que dictaminaran qué recordar. El texto de la lámina presentada en el concurso puede traducirse de la imagen 87, “las paredes deben estar hechas de un granito negro duro y pulido, con los nombres para ser tallados mediante una simple fuente Trajan, de 3/4 de pulgada de alto, lo que permite nueve pulgadas de largo para cada nombre.” ¿Por qué tanto detalle en describir la experiencia fenomenológica y la debida manera de inscribir los nombres en el memorial?

La autora había sido ella misma conmovida por el efecto que producen, todos juntos, los nombres de las personas muertas grabados en memoriales: el que está en la *Rotunda* de Yale, por el que cotidianamente pasaba sus dedos, y por el monumento a los soldados desaparecidos de la Primera Guerra Mundial en Batalla del Somme entre 1915 y 1918, de Sir Edwin Lutyens, obra en la que había profundizado en un curso dictado en la universidad. Los nombres tallados, uno al lado del otro, igualados, fue la manera poética de hablar de la Humanidad¹⁵, de propiciar la toma de conciencia sobre las pérdidas humanas. De este modo, explicitaba su agenda de paz compartida por la gran mayoría de las jóvenes generaciones en esos años y, probablemente, contrario al sistema de valores de quienes impulsaban la conmemoración.

PAISAJE, MATERIA Y TRANSUBJETIVIDAD. Maya Lin dijo mucho con muy poco. El “granito duro, negro y pulido” que prescribía taxativamente en la memoria del proyecto es un espejo. Años más tarde reconocería que,

Sería una interfaz, entre nuestro mundo y el mundo más silencioso, oscuro y más pacífico más allá [...] Nunca pensé el memorial como una pared, un objeto, sino como un borde a la tierra, un lado abierto. El efecto duplicador multiplicaría el tamaño del parque, creando dos mundos, uno del que somos parte y otro en el que no podemos entrar. (Lin, Maya: 2010).

El memorial se resuelve con un material tradicionalmente utilizado en los monumentos pero su manipulación no es la convencional. Lejos de la búsqueda de la perpetuidad en las obras de piedra, Lin propone un memorial que se desvanece en el paisaje. Lejos de imponer un límite que distancia, nos lleva a su interior grabando los nombres en nuestros cuerpos. Al desmaterializarse la pared por los reflejos, los nombres adquieren presencia, convirtiéndose en objetos flotantes. El tamaño de la fuente elegido exige la proximidad para ser legible y propone una lectura íntima en un espacio público: otra estrategia de acercamiento entre quienes buscan los nombres. Se trata de tramar procesos transubjetivos, “el diseño no es solo una lista de los muertos. Para encontrar un

¹⁵ Las consecuencias que acarrea la dimensión universal de la Humanidad (con mayúsculas) son revisadas por Boaventura de Sousa Santos. Cabe recordar el impacto de la guerra de Vietnam en la ciudadanía estadounidense que, entre otros asuntos, propició la planificación de los conflictos bélicos en territorios sin bajas en sus filas. El Plan Cóndor para América Latina se inscribe en esas nuevas estrategias que apelaron a visibilizar “un enemigo interno” que favoreció que las muertes se resolvieran entre los nativos de los lugares de interés para los EE.UU., sin participación directa que exponga a estadounidenses a la muerte.

nombre, es probable que veas a los demás de cerca y te reflejes a través de ellos” (Lin, Maya: 2000). Posibilita además, “llevarse” físicamente parte del memorial, hacerlo itinerar transferiendo los textos en hojas de papel.

Próximos a la obra de Lin, se ubicaron dos monumentos figurativos para “completar” su memorial. El monumento a las mujeres de la guerra de Vietnam (aunque estaban incluidas en el de Lin) y *Three Soldiers*, que exhibe con detalles el equipo de combate de las fuerzas intervinientes y la representación étnica de los combatientes¹⁶. La explícita pretensión de glorificar, no solo reivindica el accionar durante la guerra de Vietnam sino que pone en valor a la guerra misma. En ocasión de la elección de esta segunda escultura como ganadora de un concurso Kathleen Keenan sentencia “War is an inevitable element in the course of human history.”¹⁷ Lo “inevitable” anticipa y está a la espera de otra guerra “inevitable” que vendrá. ¿Quiénes serán los próximos héroes?

En el año 2011 en Bulgaria, el arte callejero fue el encargado de ensayar algunas respuestas a través de una intervención colectiva en el Monumento al 10º aniversario de la Federación Rusa a la liberación de Bulgaria en 1944, realizado en Sofía en el año 1954. La evocación mimética y heroica de los hechos es interrogada por una acción artística que suplementa sentidos devolviendo al memorial su razón de ser: un sitio de reflexión, de inscripción social y de construcción simbólica colectiva.



Imagen 95. Acción efímera colectiva el año 2011 en el Monumento al 10º aniversario de la Federación Rusa liberación de Bulgaria en 1944. Sofía, 1954.

Maya Lin era joven, estudiante, mujer¹⁸ y descendiente de asiáticos. Los veteranos cuyas muertes se honraban, incluso el mismo Jan Scruggs que sonreía en las fotografías, habían participado de la matanza masiva de personas con rasgos físicos similares a los de Lin en Vietnam. Nos seguíamos interrogando insistentemente, ¿para qué “sirve” un monumento?. ¿Qué es un monumento?.

Este proyecto de reconciliación, sin embargo, requirió una amnesia colectiva sobre la devastación infligida y la pérdida de vidas incomparablemente mayor en Vietnam que en los EE UU. Esto motivó a algunos veteranos de esa guerra a volver a Vietnam para construir un tipo de monumento muy diferente, explícitamente orientado hacia el futuro, con la fundación de nuevas escuelas, como un gesto de buena voluntad iniciado por individuos particulares. (Torre, Susana, 2006: 20).

Probablemente, el ser de los dispositivos mnémicos consista no solo en la conmemoración y el duelo por las víctimas extendido a la Humanidad. Quizás también resida en la capacidad de estimular a pensar en otros programas que colaboren en la construcción permanente de los DD.HH., principalmente, de aquellas personas cuya dignidad sigue siendo vulnerada en el presente.

¹⁶ Cabe mencionar un dato curioso. En una búsqueda exhaustiva en las redes, no hemos hallado *selfies* en el memorial de Lin, sí en los dos monumentos figurativos.

¹⁷ Keenan, Kathleen. 1984. “A Vietnam vision: the making of the memorial statue”. (Washington D.C: HARTZ / MEEK INTERNATIONAL News), en https://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Soldiers (Consulta 17/10/2014).

¹⁸ En discusiones proyectuales posteriores se argumentó que la decisión de utilizar una superficie pulida era demasiado femenina, “too feminine.” (Lin, Maya: 2000).

...el Ser crea recintos amurallados, crea fronteras, mientras que el Estar se mueve en la convivencia.

Claudio Caveri, 2006.

SITUAR

Hacia la reconstrucción intercultural de la Arquitectura.

SITUAR



RECONSTRUCCIÓN DEL RETRATO DE PABLO MÍGUEZ.

Claudia Fontes, Parque de la Memoria. Buenos Aires, 1999-2009.

Pablo Míguez, de 14 años, fue secuestrado el 12 de mayo de 1977 a la madrugada, de una casa de Avellaneda junto con su madre Irma Beatriz Sayago y Jorge Antonio Capello, su compañero. Pablo pasó varios meses en el CCD conocido como “El Vesubio” y, seguramente¹, después del 10 de agosto y tras un traslado masivo, lo llevaron a la ESMA donde lo conoció Lila Pastoriza, sobreviviente y testigo en causas por violaciones a los DD.HH. “Ahí estuvo aproximadamente un mes y medio en *Capuchita*, al lado de Lila, y frente a los gritos de la sala de torturas.” (Dandan, Alejandra: 2010).

En el año 1999 se realizó un concurso internacional de esculturas para el Parque de la Memoria² frente al Río de La Plata en la Costanera Norte de la ciudad de Buenos Aires. La reconstrucción del retrato de Pablo Míguez es una de entre las 665 propuestas presentadas para la conmemoración de las personas secuestradas y desaparecidas durante el terrorismo de Estado en Argentina. La propuesta de Claudia Fontes se basó en un intento de reconstruir uno de los múltiples retratos posibles de Pablo Míguez y, a través de él, conmemorar a las y los aproximadamente 500 niños secuestrados con sus madres y padres durante la dictadura militar.

Maya Lin se había preguntado, “¿qué devolvería la memoria de una persona?”(2000). Intentar responder esto la llevó a una propuesta en la que reflexiona sobre la capacidad que tienen los nombres de remitir a la identidad de una persona,

...la capacidad de un nombre para devolver cada recuerdo que se tiene de esa persona es mucho más realista y específica y mucho más completa que una fotografía fija, que captura un momento específico en el tiempo o un solo evento o una imagen generalizada, que puede o no moverse para todos los que tienen conexiones con ese momento. (Lin, Maya: 2000).

De Pablo Míguez no se sabe nada, es un desaparecido más. La semántica perversa que inscribe la condición de “desaparecido” en Argentina se contituyó en el motor para una acción colectiva impulsada por Fontes en el intento de reponer una de las identidades que se pretendieron borrar,

Este intento de reconstruir una imagen de Pablo, se convirtió en un ejercicio de construcción colectiva de memoria en el que participaron parientes, amigos y niños de 13 años de edad. Al ejercitar el derecho a la memoria, intentamos todos juntos dismantelar dicha semántica perversa y dar evidencia a un hecho, que desafortunadamente aún es ampliamente negado. (Fontes, Claudia: 2009).

El trabajo de reconstrucción fue posible a través de diversas actividades que incluyeron la recopilación de fotos que sobrevivieron al secuestro —la del documento de identidad, paradójicamente, en manos de la Policía Federal; una que proveyó su padre de un paseo en barco que dieron con Pablo cuando era más chico, y otra que conserva el Equipo Argentino de Antropología Forense

Imagen 96. Página anterior. Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez. Claudia Fontes, Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2009. Reflejos de Agua sobre el Río de La Plata. Acero Inoxidable pulido a espejo 1,70 x 0,45 x 0,40 m.

¹ Según la reconstrucción testimonial de los hechos realizada por Lila Pastoriza y Juan Farías en el marco de los juicios por crímenes de lesa humanidad cometidos en los CCDs ESMA y “El Vesubio”.

² El Parque de la Memoria surgió como una propuesta de algunas organizaciones de DD.HH. Su construcción fue decidida por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires mediante la ley 461 aprobada el 21 de julio del año 1998.

(EAAF)— y de testimonios, fundamentalmente a través de conversaciones con Lila Pastoriza. Una parte clave del proyecto fue la investigación tendiente a desarrollar una posible imagen de Pablo de la época en que fue secuestrado. Para ello, una fotografía de su padre a esa misma edad, definió la postura del cuerpo en la escultura. Mediante técnicas digitales se espejó la imagen de Pablo y se superpuso al perfil de su padre, que era notablemente similar. Para dar forma al cuerpo en la escultura se trabajó con jóvenes de 13 años que cursaban en la “Escuela Graduada Joaquín V. González” de la Universidad Nacional de La Plata. Fue un modo de que las y los jóvenes de edades similares a la que Pablo tenía cuando fue secuestrado participaran de los trabajos de la memoria. El modelo se construyó en base a Lucas de 13 años, un voluntario que se ofreció para posar y “ceder” su cuerpo para la acción mnémica en el espacio público, inscribiendo de ese modo, a esta obra en la tradición de las biopolíticas en el arte.



Imagen 97. Proceso de reconstrucción con fotografías de Pablo Míguez, de su padre a la misma edad que Pablo tenía cuando fue secuestrado y con un modelo que se prestó para el proceso. La fabricación y el moldeado del molde se hicieron en colaboración con la artista Marcela Cabutti. Ph: Claudia Fontes, 2009.

Detenernos en esta obra posibilitó comprender el horizonte ideológico³ de la artista y, en la demora, para una producción simbólica necesaria, aunque no suficiente, para realizar una compleja obra situada que se destaca en la opinión general, que incluye la de especialistas, muy críticos en general al proyecto del Parque de la Memoria⁴. Horst Hoheisel se expresó sin la elipsis retórica que podría estar favorecida por el dominio de nuestra lengua,

El parque de la Memoria junto al río en Buenos Aires, según mi punto de vista no funciona. Hay monumentos, hay copias de todos los monumentos que hay en el mundo, hay mucha mezcla allí. Está cercado, hay reflectores muy fuertes durante la noche. Saqué fotos de este parque de la memoria y se las mandé a mi familia en Alemania. Mi mujer y mis hijas me preguntaban: ¿Por qué has fotografiado esta cárcel?. (Hoheisel entrevistado por WTKK, 2009: 64).

En una visita al Parque de la Memoria, Hoheisel identificaba que el memorial debería ser el río mismo, sepultura de los cuerpos de hombres, mujeres, niños y niñas arrojados durante los “vuelos de la muerte”⁵.

3 Cuando se solicitó a Claudia Fontes seleccionar entre su propia obra, la mejor, eligió “Colectiva” del año 2003. (Bola de nieve: 2006). Una propuesta inicial de realizar una muestra fue oportunidad de desarrollar un proceso de producción artística colectiva en barrios vulnerables de la ciudad junto a la comunidad de cartoneros de José C. Paz y la escuela pública Dante Alighieri a partir del dictado de talleres y la participación en la exhibición dentro del circuito artístico. Los fondos recaudados por esta compleja acción artística fueron destinados a la construcción de una biblioteca pública en el colegio. La obra de Fontes se explica en una praxis que se inscribe “en una tradición de artistas con cultura política.” (García: 2016).

4 Las críticas no desdennan la importancia simbólica de la iniciativa pública que involucra a organismos de DD.HH. —Abuelas de Plaza de Mayo; Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, Asamblea Permanente por los DD.HH., Movimiento Ecueménico por los DD.HH., Liga Argentina por los Derechos del Hombre, Servicio Paz y Justicia, Memoria Histórica y Social Argentina, Buena Memoria— y, fundamentalmente al Estado, representado por los Poderes Ejecutivo y Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires, como garante de los derechos de la ciudadanía. No obstante en 1998, con la vigencia de las “leyes de impunidad” votadas por legisladores y miembros de los partidos políticos que formaban parte de la Comisión Pro Monumento, era inevitable la emergencia de las contradicciones implícitas.

5 En el año 1995, “el capitán (r) Adolfo Scilingo, quien se había desempeñado en el campo de concentración más conocido de la Argentina —la Escuela de Mecánica

Frente al Parque de la Memoria conmemorativo para los 30.000 desaparecidos de la dictadura militar argentina fluye el infinitamente ancho Río de la Plata. Como pescadores intentamos siempre pescar la memoria del río de la historia. Pero todas nuestras presas son solo maderas flotantes muertas, pues, la memoria es como la corriente eterna del propio río —y nosotros somos todos una parte de él. (Hoheisel, 2009: 61).

La Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez consigue captar la palabra poética de Hoheisel. La decisión de realizar la escultura con el tamaño de real de un cuerpo de pie —con la activa participación transgeneracional para su materialización—, de espaldas al parque y en acero inoxidable reflejante, son estrategias materiales y simbólicas emocional e intelectualmente inteligibles. ¿Cómo *representar* las ausencias y el vacío?, ¿cómo hablar de esas personas que en Argentina fueron arrojadas vivas al río para intentar borrar sus existencias?, ¿es posible reponer la identidad colectiva de “los 30.000” a través de solo un retrato?

Las acciones tendientes a individualizar a quienes fueron las y los detenidos desaparecidos, como es sabido, es uno de los motivos de fisuras entre las Madres de Plaza de Mayo. La negativa de la Asociación de Madres de Plaza de Mayo, que lidera Hebe de Bonafini, “sea que se trate de identificar con el nombre de cada uno, hablar de sus rasgos personales, sus ideales o sus pesares, o de promover exhumaciones e identificaciones de restos óseos que permitan la devolución de esos restos a las familias” (Tappatá de Vazquez, Patricia, 2003: 107) en detrimento de la identidad colectiva de “los 30.000”, es determinante. ¿Cómo asume la obra de Fontes esta tensión?, ¿es posible tramar el duelo personal con la denuncia del genocidio masivo? y, a la vez, tratándose de un genocidio en el que las desapariciones forzadas tenían una “justificación” bajo el gran paraguas de “la subversión”, ¿cómo se articulan los diversos lugares de conocimiento y experiencia política para abordar esta complejidad?

Si bien, hemos descripto la minuciosidad para intentar reponer la imagen de Pablo Míguez, la figura está de espaldas. Claramente se trata de un niño, representa a un niño desaparecido en particular y a todas y todos los niños desaparecidos. Podríamos decir ni la singularidad ni la universalidad, ninguna de las dos, como un intento posible de abordar lo indecible,

...intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente de lo “ausente”—puesto que, por definición, *toda* representación lo es de un objeto ausente—, sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica; para nuestro caso, la representación de los *cuerpos* desaparecidos por una política sistemática o una estrategia conciente. (Grüener, 2008: 294).

Dos cuestiones clave están estrechamente ligadas al problema de la representación y a la sistemática para la desaparición en la obra de Fontes: la materialización de la obra y su localización. La figura reflejante del acero inoxidable emplazada en el Río de la Plata se funde en el agua, resultando el río mismo el memorial, como proponía Hoheisel.

Grüner revela otra estrategia en ocasión del *Siluetazo* que puede tramarse en esta obra. Marcar con tiza el cuerpo en el piso es “un gesto político que arrebató al enemigo —a las llamadas “fuerzas del orden”—sus métodos de investigación, generando una contigüidad, como si les dijera: ‘Fueron ustedes’”; (Grüner, 2008: 298). La escultura en el río operaría como una poética de

de la Armada, ESMA— describió con minuciosidad el funcionamiento de los llamados “vuelos de la muerte” [...] El testimonio descarnado de Scilingo no dejaba lugar para las dudas...” (Tappatá de Valdez, Patricia, 2003: 98).

la denuncia⁶. En la memoria de la propuesta, la autora declara como a través de un megáfono y en el contexto de una marcha:

Participo en este concurso con este proyecto porque anhelo que el recordar que el día 12 de mayo de 1977 a las tres de la madrugada Pablo Míguez, de catorce años de edad, fue privado de su libertad y de su futuro, se mantenga en pie la verdad irreductible de que por lo menos esta tremenda injusticia sí tuvo y sigue teniendo lugar. Participo porque quisiera que nadie se atreviera a desvirtuarlo. (Fontes, Claudia, 2000: 250).

Casi veinte años después, derogadas las leyes de la impunidad, con los juicios por Verdad y Justicia en curso, este mensaje conserva una vigencia ineludible. La obra de Claudia Fontes sigue interpelando desde el río a quienes, aún hoy, reivindican lo sucedido durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. ¿Qué posibilidades tiene la Arquitectura de abordar la complejidad del proceso memorial en Argentina?



Imagen 98. Ni olvido, ni perdón. Ph: Mariana Márques, 2013. Detalle de los reflejos del río en la escultura. Ph: Claudia Fontes, 2009.



Imagen 99. Colocación de la escultura en el Río de La Plata, 14 de enero de 2010. Los ingenieros marinos Blas Massimino y Ricardo Luis Río de la UTNA Ingeniería Naval fueron responsables del diseño, la fabricación de la plataforma flotante y la coordinación para la ubicación en el río. Ph: Claudia Fontes.

Graciela Silvestri sostiene que la ambigüedad en los resultados del Parque de la Memoria radica en dos aspectos clave: "...el proceso de debate político sobre la oportunidad y las condiciones concretas de la obra, el corazón de su carácter público; y las lógicas internas del estado contemporáneo del arte que las distintas propuestas comparten." (2000). Pero continúa,

Sin estas consideraciones, pareciera que el artista trabaja en la absoluta libertad que el mito moderno otorga a su práctica, en la intimidad directa con el asunto a tratar, sin mediaciones, presiones y preceptos. Pero confluyen en el resultado del memorial estas series distintas, con sus propios tiempos y sus problemas, que se cruzan tangencialmente con la política y la reflexión social. (Silvestri, Graciela: 2000).

⁶ La propuesta original era "la figura de tamaño real, de pie sobre el agua, de cara al horizonte sosteniendo un megáfono." (Fontes, Claudia, 2000: 250).

Nos preguntamos entonces, ¿es acaso “tangencialmente” que se cruzan la política y la reflexión social en estos proyectos?, el problema del “propósito” que implica la decisión de realizar un lugar para las memorias, ¿no exige acaso dicho cruce?.

Volvieron al centro de nuestra atención las condiciones para invitar a la reinscripción de las memorias que observa Susana Torre en las relaciones entre sitio, propósito y representación: “cuando un monumento se coloca en el mismo lugar del evento que conmemora, la conexión entre sitio y significado es directa y el mismo sitio es el verdadero monumento.” (2006: 18). La ubicación del Parque de la Memoria en la franja costera del Río de la Plata, decisión que estuvo desde el inicio en la ley aprobada por la Legislatura en el año 1998, parece adecuada por lo que, en términos simbólicos, el “sitio” representa después de las declaraciones del capitán retirado Adolfo Scilingo sobre los “vuelos de la muerte”. Pero el río es enorme y, por ese entonces, el parque no existía todavía. No había memoria ritual ni otra que hiciera de ese lugar, alejado y de difícil accesibilidad, un palimpsesto simbólico, excepto por emplazarse frente a la vastedad del Río de la Plata. ¿Será solo ese el motivo por el que aún persisten los obstáculos en torno a la efectividad del proyecto para las reinscripciones de las memorias populares?⁷.

Identificamos que el problema está en el origen del proyecto concebido desde una gestión desarticulada. La toma de una serie de decisiones, de manera independiente y con objetivos e intereses disímiles y superpuestos por parte de la Comisión Pro Monumento, el Gobierno de la Ciudad y la Facultad de Arquitectura de la UBA —que, por ejemplo, impulsó la iniciativa de incluir el tema de un memorial en el Concurso de Ideas para el Desarrollo del Área Ciudad Universitaria sin conocimiento del otro concurso lanzado para las esculturas⁸— es fundante de un proceso que se desarrolló con autonomía de las partes y, por consiguiente, de los saberes involucrados que no se tramaron.

Las controversias políticas al interior del movimiento de DD.HH., las prioridades para el desarrollo urbanístico de la gestión de turno en la ciudad, las preocupaciones al interior de la disciplina arquitectónica —que se concibieron ajenas a las del campo artístico más general—, los debates éticos y filosóficos de intelectuales en foros distantes y no “contaminados” por la urgencia, son causantes de una serie de acciones inconexas que muestran que la complejidad inherente a los procesos memoriales exige un abordaje específico, que no tenía antecedentes en Argentina.

Hace casi veinte años del artículo de Graciela Silvestri sobre *el Arte en los límites de la representación*—clásico e iniciático en diversos aspectos⁹. Fue clave detenernos en lo que emerge de la puesta en duda de la confianza depositada en el Arte para resolver las tensiones inherentes “a la necesidad de resolver este conflicto entre memoria literal y memoria ejemplar, entre historia colectiva y recuerdos intransferibles” en el ámbito de “las bellas artes (los dos concursos implicados en el proyecto involucraron específicamente la arquitectura y la escultura)”. En una suerte de crítica al estado de las disciplinas, en el desarrollo de su argumentación va desarticulando lo que unió bajo el paraguas de “bellas artes” separando los problemas que atañen al proyecto arquitectónico (del parque y el monumento), de los artísticos (las propuestas para las esculturas). Pero, ¿qué cuestiones obturaría no cruzarlas con lo político y lo social?, ¿acaso puede ser el memorial un ámbito privilegiado para tramar la debida dimensión simbólica y política de la Arquitectura?, ¿quiénes más deberían participar de la construcción de dicha dimensión?

7 Cabe mencionar que el Parque de la Memoria ha sido apropiado oficialmente. La visita obligada de los presidentes al lugar es una prueba de ello.

8 Promovido por la Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado que dio como resultado, además de la selección de las esculturas, la publicación del libro *Escultura y memoria. 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el Terrorismo de Estado en la Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2000).

9 Posibilitó abrir un debate no saldado en torno a la Arquitectura y su relación con otros saberes que abordan la memoria y la historia reciente.

En relación a la función del Arte y al binomio forma/contenido, la autora propone una revalorización del oficio para la definición material de la forma. Acaso, ¿es necesario realizar (en palabras de Silvestri), “un juicio moral y político, es decir un juicio de valor, que el arte del siglo veinte se negó a hacer”? Cuando en relación a los resultados del Parque inicialmente dice “pareciera que el artista trabaja en la absoluta libertad que el mito moderno otorga a su práctica, en la intimidad directa con el asunto a tratar, sin mediaciones, presiones y preceptos”, ¿está Silvestri reclamando esa autonomía tanto para el Arte como para la Arquitectura o la cuestiona?, ¿qué éticas están implícitas en ese “pensar sin saber a dónde se va” con el que continúa su argumentación?

Es este punto, el de la ambigüedad, el de pensar sin saber a dónde se va, el que mantiene vivo la densidad del arte [...] En los dos últimos siglos existen obras convencionales que poseen una sustancialidad comunicativa a la que es difícil sustraerse. Se trata de obras que no se disuelven en la intención programática, sino que poseen un peso propio, hecho de soluciones de oficio o de creación, siempre de trabajo material. (Silvestri, Graciela: 2000).

En torno a lo que podríamos denominar el dilema adorniano, la opción por decir *pese a todo*, es un asunto ético-político y, sin duda, de oficio. La Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez, obra dentro del Parque de la Memoria, muestra que es posible resolver con oficio el tránsito por los dos ámbitos necesarios.

...las representaciones y las imágenes mediante las cuales los sujetos simbolizan sus relaciones con la sociedad en que viven *son* una materia profundamente política, y la dialéctica de su visibilidad/invisibilidad puede, como en este caso, ser decisiva para su subsistencia, para sus políticas de la memoria y el olvido. (Grüner, 2008: 304).

El anteproyecto ganador del concurso arquitectónico del Estudio Baudizzone-Lestard-Varas junto a los arquitectos asociados Claudio Ferrari y Daniel Becker, y su materialización posterior, muestran la desarticulación inherente a procesos autónomos. Se trata de una propuesta caracterizada por el oficio manifiesto de los autores que, en el abordaje de una problemática tan particular, acuden a las mismas soluciones formales con las que la disciplina operó para otras circunstancias y en otros lugares, sin la demora que exige abordar la dimensión simbólica en estos casos. Alberto Varas recuerda de la presentación al concurso,

...un párrafo del texto referido al Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado que acompañó en su momento, en el año 1998, la presentación del proyecto de los Parques de Ciudad Universitaria. Allí se decía: El monumento se asienta sobre un prado creado artificialmente, en una zona de relleno ganada al río. Es un área definida por una pequeña colina completamente desnuda, libre de toda vegetación o forestación. El Monumento es, en sí mismo, un corte, una herida abierta en la colina. (Varas: 2009, 44).

Susana Torre dice al respecto que “desafortunadamente, lo que otros diseñadores han emulado no es el método de Lin y Libeskind para encontrar las formas en los hechos históricos específicos de cada caso, sino las características superficiales de los monumentos.” (2006: 21). En otro registro, cabe subrayar la evidente preocupación al interior de la disciplina arquitectónica por impulsar una reflexión más generérica sobre “los Parques de la Ciudad Universitaria”. En nuestra investigación, se revela que “la intención programática” (Silvestri, Graciela: 2000), lejos de ser un obstáculo o un problema que promueva la disolución del Arte, convoca a una tarea fundamental que conjugue la dimensión simbólica referida al *contenido*. Esto reclama la labor de dinamizar saberes diversos para acciones artísticas y arquitectónicas hacia, lo que denominamos en esta tesis, *formas* sostenibles.

Imagen 102. Página siguiente. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado habitualmente vacío. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



Imagen 100. Los rituales del duelo. ¿Dónde van las flores, elementos “comunes” a los rituales del duelo?. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.

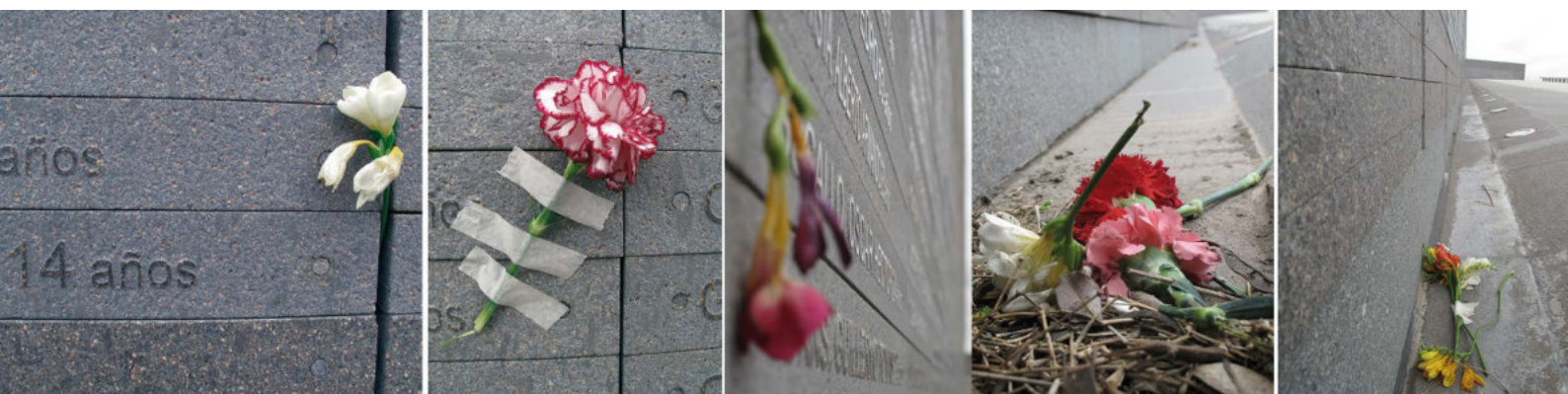


Imagen 101. Las flores en los rituales del duelo. ¿Quiénes acceden al Parque de la Memoria?. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



El memorial de Maya Lin constituyó una bisagra, un antes y un después en la forma contemporánea de la conmemoración. El recurso de la manipulación de la topografía y del desarrollo de una superficie muraria en torno a un recorrido con nombres como parte del paisaje se repite, con diversas cualidades arquitectónicas, desde Washington a Montevideo, Buenos Aires o Rosario —por citar algunos ejemplos en nuestra región que conmemoran a las víctimas del genocidio en Alemania, a las y los detenidos desaparecidos en Uruguay, a las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina y a las de Malvinas respectivamente. El riesgo de la transnacionalización de la memoria en la arquitectura de los memoriales, en consonancia con lo que Andreas Huyssen plantea como “discurso transnacional de la memoria” (Huyssen, 2000: 25), es una cuestión que no es ajena al problema de la Arquitectura en general. En torno al proyecto de memoriales, Susana Torre reconoce que,

Mientras que los monumentos de siglos pasados buscaban olvidar dolorosos conflictos sociales usando las efigies de los líderes asociados con esas historias, los nuevos buscan representar los temas, conceptos y emociones asociados con ellos. Por eso tenemos que estar alertas del peligro de que el discurso transnacional de la memoria que inscribe, y es inscrito, por estos nuevos monumentos pueda ser tan general, tan genérico, que la memoria de cada violación de derechos específica esté irrevocablemente separada de las condiciones históricas que la produjeron. (Torre, Susana, 2006: 23).

Por su parte, Horst Hoheisel conceptualizaba en términos de “globalización de la memoria” planteando que “por eso se encuentran muy pocos monumentos de gran calidad artística. La mayoría es mediocre. Muchos, en el marco de la globalización de la memoria y el arte, se vuelven cada vez más parecidos e intercambiables.” (Hoheisel, 2009: 59).

Atender al problema de la globalización de la memoria implica detenerse en esas condiciones específicas que sitúan hechos históricos a recordar concientes de que esa operación es, necesariamente política. El Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires, al ser un proyecto de vocación universal, es atravesado por el “discurso transnacional de la memoria”. Sin embargo, es también un hecho político necesario en tanto se trata del compromiso público del Estado argentino ante la comunidad internacional occidental con el *Nunca más*. Las visitas protocolares de representantes de otras naciones han sido oportunidad para que el movimiento de DD.HH., junto a diversas organizaciones sociales, tengan un escenario privilegiado para la denuncia¹⁰.

Del mismo modo que Santos revela la necesidad de realizar un *reconstrucción intercultural de los DD.HH.* (2010: 67) por los obstáculos y contradicciones de la concepción universalista, la pretensión de universalidad de la Arquitectura ha venido propiciando clausuras, estigmatizaciones y soluciones pre-formateadas a problemas específicos que se evidencian en la insostenibilidad de ciertas propuestas para propiciar transformaciones de vocación emancipatoria. ¿Cómo dar voz a quienes “oficialmente” no la tienen?, ¿cómo y quiénes participan de las definiciones de las condiciones a tramar hacia la reinscripción de las memorias (sitio, propósito y representación)?, ¿qué estrategias se podrían dinamizar en el proceso proyectual para “abrir” la participación a sectores más amplios de la sociedad (y por lo tanto favorecer la apropiación de los lugares)?, ¿Es acaso posible una *reconstrucción intercultural* de la Arquitectura?

Imagen 103. El ingreso al Parque de la Memoria está restringido a horarios de visita establecidos. En otro intento de ingresar en octubre de 2008, durante el horario establecido para las visitas, nos encontramos afuera con familiares que viajaron a ofrecer una flor y no pudieron hacerlo. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.

¹⁰ En ocasión de la visita de Angela Merkel en el año 2017 al Parque de la Memoria, y en un contexto de discusión política sobre los “30.000”, Vera Jarach en representación de Madres de Plaza de Mayo, saludó a la Canciller con un enorme cartel colgando de su cuello con la cifra emblemática. La fotografía circuló por todo el mundo (incluso, a través del *Instagram* de la misma Merkel), dando visibilidad a una disputa política de carácter local y de trascendencia global. Esto último, gracias al reconocimiento de la sostenida lucha de los organismos de DD.HH. de la Argentina.

**Parque
de la Memoria**

PLAZA DE ACCESO

LUNES a DOMINGO 10 A 18 hs.



*Se dirá así: no hay nunca "lo sensible" y "lo inteligible".
Hay cierto tramado de lo dado: una inteligencia de lo sensible y una sensibilidad del pensamiento.*
Jacques Rancière, 2006.

CO-CONSTRUIR

De las y los expertos a la participación.



16q noiz
6Q 76

CO-CONSTRUIR

PAINE: UN LUGAR PARA LA MEMORIA

Jorge Iglesias, Leopoldo Prat, Rossana Pecchi, Alejandra Ruddoff y comunidad de Paine, 2003-2008.

En octubre del año 2008 conocimos a Juan René Maureira en el contexto de las “V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad” que se desarrollaron en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Juan René es nieto del detenido desaparecido René Maureira, militante campesino y víctima del terrorismo de Estado impulsado por la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) en Paine, Chile. Es también coordinador, 3ra. generación, de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados (AFDD y E) de Paine, comuna ubicada a 45 km. al sur de Santiago. Juan René presentó una reflexión sobre los vínculos entre la resignificación de la memoria y los elementos culturales que la rodean:

...sus dinámicas sociales y cómo se produce una particular resignificación de ésta y de sus prácticas (privadas y públicas o bien individuales, familiares y colectivas) en torno al Memorial *Paine: Un lugar para la Memoria*, proyecto que involucra la participación de familiares, organismos de Gobierno y no gubernamentales y que se inauguró en mayo de 2008. (Maureira, 2009: 76).

En ocasión de dichas jornadas compartimos nuestro trabajo encontrando coincidencias con ciertas búsquedas. La relación entre los soportes materiales y la construcción de transubjetividad en los procesos memoriales habían comenzado a ser el centro de nuestras preocupaciones. Nos motivaba esa trama necesaria sin la cual venían haciéndose *insostenibles* los emprendimientos que olvidaban esa dimensión. *Paine: un lugar para la memoria* había sido inaugurado en mayo, apenas cinco meses atrás, y Juan René transmitió la experiencia en primera persona, como participante de ese complejo proceso de construcción de memorias.

Esta reflexión enfrenta, además, el dilema de combinar una diversidad de memorias como la individual, la familiar, una memoria de grupo (de la AFDD de Paine), de comunidad, de país y también una experiencia histórica y de memoria latinoamericana que forma parte de la propia memoria de la humanidad. Es difícil dimensionar dónde efectivamente se dibujan esas fronteras nacionales si aterrizamos la memoria a su dimensión más humana, social, cultural y política. (Maureira, 2009: 77).

LA DEMORA NECESARIA: Comprender los hechos a memorar y las personas involucradas.

La comunidad rural de Paine es reconocida como el lugar que totaliza el mayor número de muertes y desapariciones forzadas durante el régimen militar chileno en proporción a la cantidad de sus habitantes: setenta muertos, todos varones, detenidos, desaparecidos y ejecutados, entre una población total de dos mil personas¹. Las tensiones entre una tradición latifundista y las ideas campesinas desarrolladas durante la Reforma Agraria en Paine (1950-1973) la convirtieron en un escenario de confrontación directa entre dueños de grandes porciones de tierras y familias campesinas. Esta pequeña comunidad condensaba la lógica del poder en Chile donde la posesión de la tierra es más que un símbolo, “no es demasiado aventurado imaginar que siendo Chile un país fuertemente rural, siendo su clase alta de base agraria, la gestión del Estado la hicieran las familias terratenientes.” (Bengoa, 1988: 95).

Imagen 104. Página anterior. Un lugar para la memoria. Iglesias-Prat Arquitectos y Alejandra Ruddoff, escultora. *Propuesta ganadora de concurso, Paine, 2003.*

¹ “Y más de mil víctimas indirectas entre las que se cuentan solamente familiares, cantidad que se elevaría a cifras aún mayores si se incluyera la red de amigos y conocidos que se vieron afectados por los crímenes cometidos, aquellas personas torturadas, mujeres abusadas sexualmente y todas aquellas personas que fueron humilladas en la vía pública o que sufrieron amenazas constantes o abusos de poder tanto de la policía, los militares o los civiles influyentes”. (Maureira, 2009:80).

Por la cercanía a Santiago, la influencia de las ideas socialistas y revolucionarias de los años sesenta y el impacto de la Reforma Agraria impulsada durante el gobierno de Frei Montalva, propiciaron la toma de conciencia de clase de campesinos que otrora veían en el patrón a un padre. “Este ambiente ideológico representó para muchos campesinos, por primera vez, una esperanza de mejorar su calidad de vida y emanciparse del patronazgo y subordinación en que habían vivido durante siglos.” (Maureira, 2009: 77).

El gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende radicalizó el proceso de la Reforma Agraria. En mayo del año 1973 decía, “La oligarquía terrateniente ha sido desposeída en su fuente principal de poder, procedente de la explotación de los campesinos pobres y los trabajadores de la tierra.” (Garrido, otras y otros, 1988: 147).

El 11 de septiembre del mismo año, con el golpe de Estado instaurado por la dictadura encabezada por Augusto Pinochet, la vocación emancipatoria de las políticas agrarias se vio interrumpida salvajemente. En el discurso del General César Mendoza sobre las nuevas políticas para el sector señaló,

No podemos olvidar tampoco que otras de las consecuencias de los procedimientos aplicados por el Gobierno marxista, fueron la indisciplina laboral, la paralización de las inversiones, por falta de confianza en el sistema imperante, y la destrucción sistemática de nuestros recursos naturales. (Garrido y otras/os, 1988: 151).

En el contexto del Plan Cóndor para América Latina y bajo el gran paraguas de la “subversión marxista” estigmatizada como contraria a los intereses nacionales, se desató una feroz cacería caracterizada por la violación sistemática de los DD.HH.

Por las denuncias que comenzamos a recibir a partir de octubre de 1973, nos dimos cuenta desde el principio que allí había un proceso de revancha en contra de los dirigentes campesinos que habían promovido la Reforma Agraria. (...) contra ellos se alzó la mano de la nueva autoridad para aplastar todo el movimiento opositor. (Piper, Isabel citada por Juan René Maureira, 2009: 79).

En el caso chileno, en general, y en Paine, en particular, emerge el campesino como sujeto por excelencia a ser reprimido con los mismos procedimientos² caracterizados por el Estado que clandestiniza su accionar con la complicidad de parte de la ciudadanía. Por ser una pequeña comuna en la que sus miembros se conocían, la participación de las y los vecinos en actos represivos o de denuncia fue fácilmente confirmada. Juan René Maureira reconoce que esa violencia cotidiana “que pueden ejercer los vecinos y otros civiles (como compañeros de escuela o de trabajo) es aún más eficiente que el Estado en desarticular las relaciones sociales.” (2009: 80).

Volver a tramar lazos fue uno de los objetivos de la 3era generación de la AFDD y E de Paine. Un memorial a quienes fueron detenidos, desaparecidos y ejecutados requería un proyecto que pudiera atender a la diversidad de memorias y, a la vez, que reconociera³ que en Paine se habían violado los DD.HH.

² Nos referimos a los métodos utilizados por el terrorismo estatal en el Cono Sur en el marco de la Operación Cóndor para América Latina en relación al adiestramiento de militares según los dictados de la “Escuela de las Américas” (SOA) y la sistemática aplicada en Argelia por los franceses.

³ Con el apoyo del Estado chileno —el entonces presidente Ricardo Lagos en el inicio, luego Michelle Bachelet inaugura el memorial— que admite la comisión de crímenes de lesa humanidad durante la dictadura.

DEMORAS EN LAS DIMENSIONES SIMBÓLICAS: LO POLÍTICO Y LO CULTURAL. Una de las particularidades del caso Paine reside en que los detenidos desaparecidos fueron hombres —en su mayoría campesinos, también un profesor y un comerciante— por lo que las mujeres, que sufrieron la humillación cotidiana, tuvieron que asumir las responsabilidades familiares e intentar la ardua tarea de organizarse para buscar a quienes estaban desaparecidos. Esto último requería viajar a Santiago donde se concentraban las personas que empezaban a organizarse. Durante la dictadura en Chile, grupos de madres, hermanas, esposas e hijas de detenidos desaparecidos y de prisioneros políticos tramaron otro tipo de redes solidarias como forma de compartir informaciones diversas, denunciar y acompañarse: bordaron arpilleras⁴ con telas y lanas de colores.

Lo que se identifica como “el movimiento de las arpilleras en Chile, 1974-1994” (Agosin, Marjorie:1996) cobró un interés inusitado cuando, por entonces, coleccionistas en todas partes del mundo comenzaron a comprar y exhibir las arpilleras. El gobierno de facto visibilizó el alcance de la publicidad negativa y trató de prohibirlas, confiscarlas, y eventualmente reemplazarlas con tapices “inofensivos”, producidos y comercializados bajo la supervisión del gobierno⁵.

Cada uno de estos modestos tapices narraba algo acerca de la miseria y la opresión que las mujeres soportaron durante ese período. Con retazos de telas y costuras simples, las mujeres bordaron lo que no podía contarse con palabras, y así las arpilleras llegaron a ser poderosas formas de resistencia política. (Allende, Isabel: 1996).



Imagen 105. Arpilleras. Marcha de mujeres familiares de detenidos desaparecidos (A.F.D.D.), 71,2 x 48,2 x 0,80cm. Homenaje familia Maureira, 38,4 x 49,7 x 1,2cm. Victoria Díaz, 50,3 x 37 x 0,6cm. Instituto médico legal, 39,8 x 46 x 1,5cm. Ph: catálogo Museo de la Memoria y Derechos Humanos: 2012.



Imagen 106. Arpilleras. Libertad a los presos políticos, 38 x 47,5 x 0,5cm. Aquí se torturó, juicio y castigo, 38,5 x 48,5 x 0,5cm. Verdad, Dónde Están, Justicia, 38,3 x 49,5 x 0,5cm. Ph: catálogo Museo de la Memoria y Derechos Humanos: 2012.

4 Técnica de tradición popular, fenómeno artístico femenino que tuvo en Violeta Parra a una gran divulgadora.

5 La misma esposa de Pinochet asumió la responsabilidad de llevar adelante un proyecto de “contra-arpilleras” poniendo en el centro del mensaje la armonía que se vivía en Chile, reforzándolo con la utilización de materiales de mejor calidad que el de las arpilleras originales producidas en el marco de las resistencias populares.

La labor puesta en estos tapices de carácter comunitario, que cumplieron las funciones de denuncia, testimonio y terapia de acompañamiento a través de técnicas atesoradas por la cultura popular, excedieron el contexto de origen. En la actualidad son también exhibidos en galerías de arte y, recientemente, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile⁶.

EL MEMORIAL COMO CO-CONSTRUCCIÓN SITUADA. En el año 2000, la AFDDyE de Paine tuvo la iniciativa de realizar un memorial en el intento de una reconstrucción intergeneracional de una comunidad fragmentada. El entonces presidente Ricardo Lagos se interesó personalmente en el proyecto antes de definir política pública alguna respecto del apoyo a acciones memoriales. En el año 2002, se celebró un concurso público que “contó con el apoyo económico del programa de derechos humanos del Ministerio del Interior, del fondo de las artes Nemesio Antúnez, del Ministerio de Obras Públicas y del programa de apoyo social y psicológico del Ministerio de Obras Públicas.” (Stern y Winn: 2016). Iglesias-Prat Arquitectos, junto a la escultora Alejandra Ruddoff, ganan el concurso con una propuesta que combina procesos memoriales complejos, identidad rural y popular a través de una obra que se completa en el trabajo colectivo con participación activa de la comunidad de Paine.

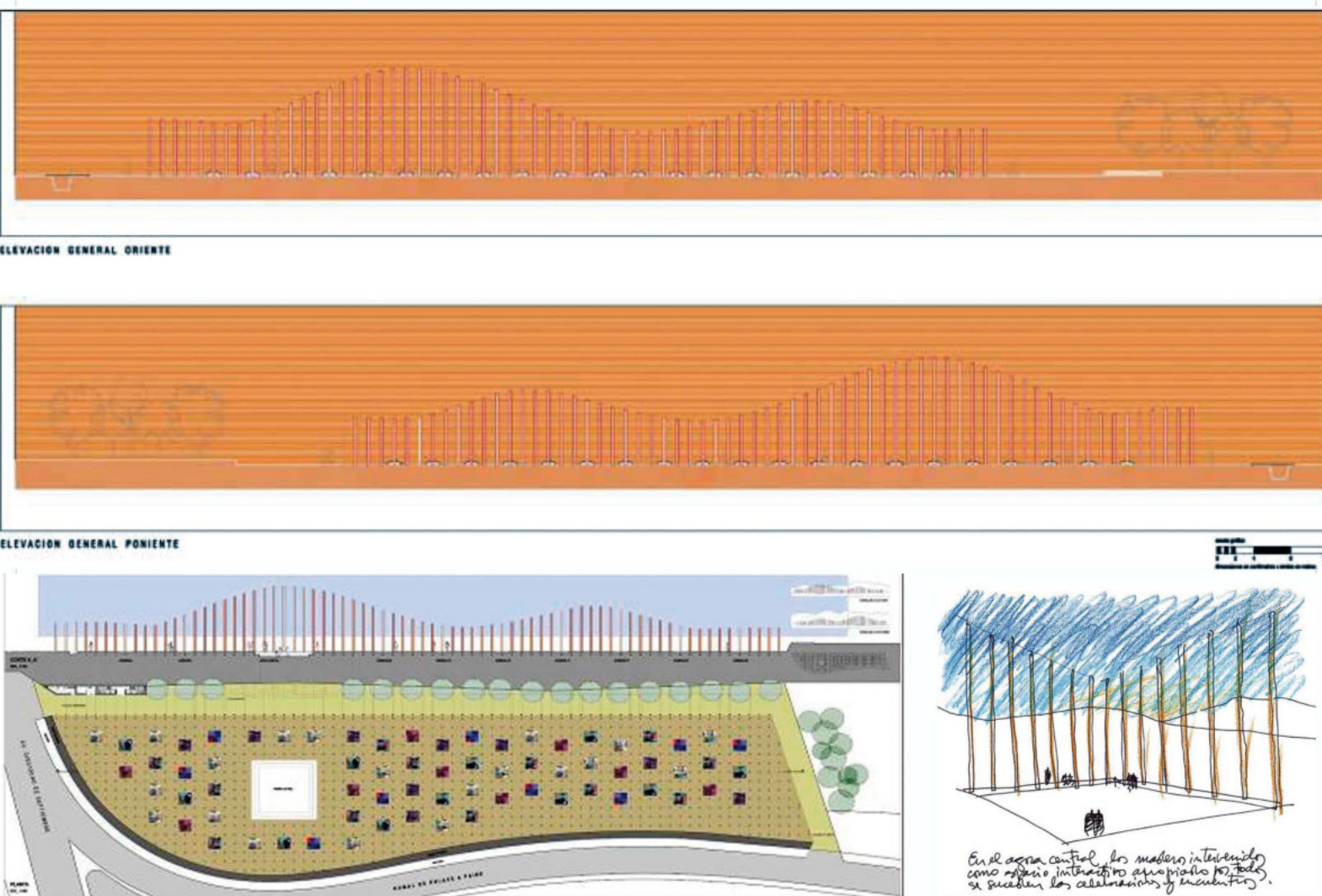


Imagen 107. Arriba, perfiles Este y Oeste. Imagen 108. Planta y alzado de ubicación de los 1000 postes de madera y los 70 mosaicos. El Norte está a la derecha. Descripción del espacio del ágora.

⁶ El museo guarda 360 piezas de arpilleras “de gran valor artístico, cultural, sociológico, histórico y político”(Museo de la Memoria y Derechos Humanos: 2012), del catálogo de las “Arpilleras” que forman parte de la colección del museo que puede consultarse en <https://www3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/publicaciones/arpilleras/> (Consulta: 13/8/2013).

El lugar de memoria se define a partir de la construcción de un bosque artificial con 1000 postes de eucalipto impregnado de 8" de diámetro y de diferentes alturas que se disponen sobre una trama ortogonal cuadrada de 1,5 metros de lado. Los pilares de madera, material de uso habitual y disponible, definen un perfil ondulado que se funde en el paisaje montañoso painino y, a la vez, su materialización es leve como la de un sembradío rural. La cantidad de elementos verticales y la variación en las alturas aluden a la población de Paine y a su diversidad. Setenta postes son retirados de la cuadrícula regular representando a los hombres detenidos, desaparecidos y ejecutados de la comuna. Esta operación genera claros en el bosque de 3 por 3 metros delimitados por 8 pilares. El vacío y la ausencia, como tema espacial, material y simbólico a explorar, está presente en la propuesta para este memorial: un lugar de pequeña escala para la conmemoración íntima, un recorte ampliado del cielo y una porción mayor de suelo donde el proyecto prevé la acción colectiva.

El suelo de cada ausencia será construido por los familiares y amigos de las víctimas, a través de un mosaico de cerámicas con asesoría de arquitectos y artistas. En cada uno de estos lugares, la intervención y participación de todos es clave en su definición espacial. (de la memoria de las y los autores en De Arquitectura, 2008: 71).

Existe un vacío mayor para la reflexión colectiva y para una memoria viva: un ágora con un árbol. Para su definición se retiran 49 pilares, resultando un lugar de mayor escala: un cubo virtual de 12 por 12 metros, delimitado por 32 pilares de 12 metros de altura. Con un perímetro rehundido 0,45 metros, un banco perimetral de hormigón delinea el espacio de encuentro comunitario.

A excepción del espacio destinado a los mosaicos y al ágora, el piso del resto memorial está recubierto de conchilla marina blanca. Esta decisión aporta luminosidad, experiencia sonora y la necesidad de hacer lento el recorrido, facilitando la detención y la pausa. "El caminar, como una acción simbólica e individual, transcurre al interior de este sembradío artificial, para encontrar y descubrir los espacios de la ausencia, para detenerse en los lugares vacíos." (de la memoria de las y los autores en De Arquitectura, 2008: 71).

El límite Este del terreno, definido por una zanja para regadíos, presenta un desnivel respecto de la autopista lo que evita la aparición de rejas en el desarrollo de la imagen principal. Solo la presencia de la línea de un pasamanos metálico interrumpe el paisaje. La protección contra eventuales caídas se resuelve con una malla metálica galvanizada industrial, de sección rectangular.

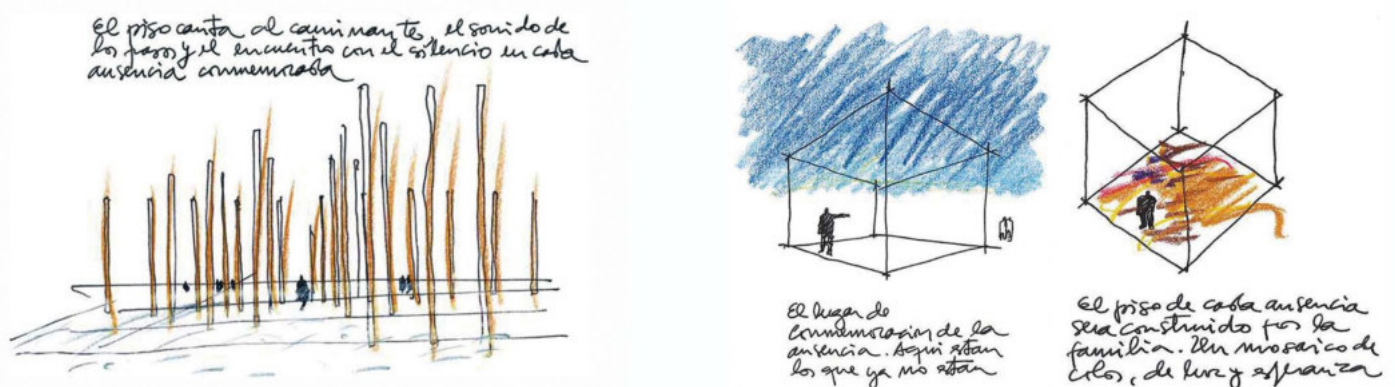


Imagen 109. Descripción fenomenológica de los espacios del memorial. La solución matérica del piso. El lugar de conmemoración íntima, el espacio del cielo y el del suelo son señalados en la gráfica de concurso.

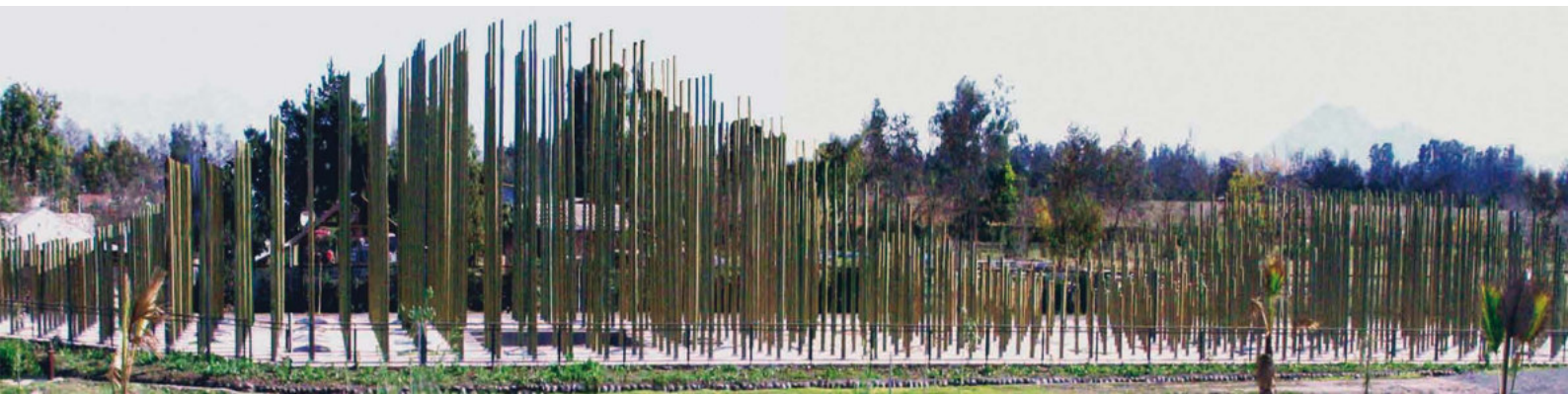


Imagen 110. Perspectiva desde el este. La zanja de regadío evita la utilización de rejas en este límite. Los elementos verticales en el paisaje painino. Ph: De Arquitectura, 2008.

LAS NATURALEZAS DE LAS MEMORIAS Y LA INSCRIPCIÓN COLECTIVA. Como en el caso argentino, no existe una memoria unívoca. De las disputas por su sentido emergen las decisiones vinculadas a cómo, a quiénes, qué hechos memorar y quiénes seleccionarán aquello que se inscribirá. La dimensión política de la memoria refiere también a atender, como relevamos en casos anteriores, qué lugar ocupan las jóvenes generaciones en los procesos mnémicos. La reflexión sobre la diversidad involucrada en los procesos mnémicos se inscribe en lo que damos en llamar las *naturalezas de las memorias*. Revelar esto último, da cabida a manifestaciones pluriversales, transubjetivas y transgeneracionales en los procesos proyectuales.

La obra de Paine posibilita registrar estrategias para “acercar” a sectores más amplios de la sociedad al proceso memorial extendiendo la preocupación inicial por interpelar a una persona, en su vivencia solipsista, hacia incorporarla a la experiencia colectiva. Esto se origina en la convicción de que la memoria no es patrimonio excluyente de ningún sector de la sociedad y, fundamentalmente, en el reconocimiento de que existen saberes en los modos en que gestionan y producen acciones memoriales diversos sectores de la sociedad⁷: los populares, los movimientos sociales, sobrevivientes y familiares, organizaciones en DD.HH., colectivos de artistas, entre otros. Esta propuesta reconoce que la Arquitectura, el Arte, o cualquier otro campo de saber, no puede abordar de manera autónoma la complejidad inherente a las diversas *naturalezas de las memorias*. Para ello, se exploran recursos proyectuales para asumir el desafío de la incorporación de saberes disponibles silenciados, invisibilizados.

La propuesta para la co-construcción de los mosaicos conmemorativos es clave en este memorial. Ante los extensos debates en torno a dilucidar el dilema ético de si es posible representar el horror —tema del que solo las y los expertos suelen participar—, en Paine, la solución surge de un proceso horizontal y de base. En esos espacios, familiares, amigos y compañeros de militancia realizaron los mosaicos con la técnica de *trencadis* en el intento de reponer colectivamente las identidades ausentes. ¿Qué se debe memorar?, ¿el horror vivido, el miedo, la muerte, la condición trabajadora de los desaparecidos?, ¿la filiación política, el parentesco, los sueños, la militancia?, ¿qué memoria es la que *debe ser*? La pluralidad de voces, manos y cuerpos trabajando y memorando tienen cabida. Se propone *hacer* como experiencia reparatoria en el compartir experiencias y tiempo, ir *haciendo memoria*, co-construyéndola en una actividad performativa. Cada mosaico es, a la vez un memorial. Memoriales siendo dentro de un parque memorial, territorio de las memorias colectivas.

7

El movimiento de las arpilleras es una prueba más de ello.

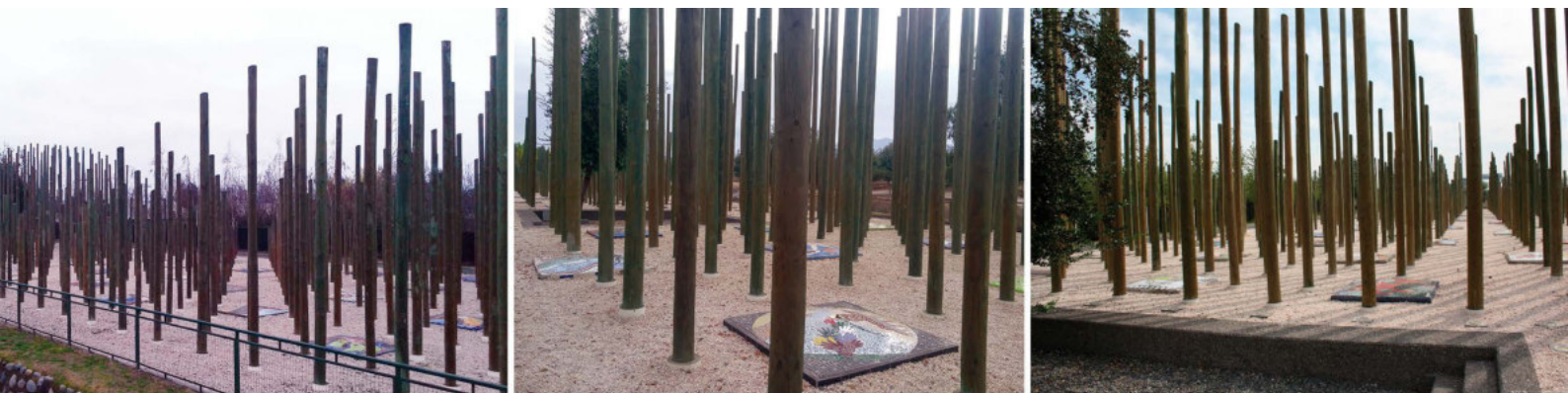


Imagen 111. Detalle del límite este, regadío y baranda de protección. Mosaicos conmemorativos. Ágora, a la izquierda se insinúa el árbol.



Imagen 112. Encuentro en el ágora. El árbol como soporte del afiche. El desnivel define la altura de bancos. Imagen 113. Texturas.





Imagen 113. Sra. Mercedes Peñaloza practicando las técnicas de mosaicos, 2006. Nietas de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine trabajando en los mosaicos del memorial, 2007. Aprendizaje de técnicas de confección de mosaicos de las familias de las víctimas de Paine, 2006. Gentileza Juan René Maureira y AFDD y E Paine.

El horror vivido está presente en los mosaicos realizados por las mujeres testigos del secuestro de sus familiares y de otros crímenes cometidos durante la dictadura. Sus memorias suelen ser traumáticas y los motivos de las arpilleras son prueba de ello. Como parte del terror disciplinador que pretendía infundirse, muchas de ellas resultaron víctimas directas de humillaciones, abusos y violaciones. Las imágenes que surgen para los mosaicos, en esta primera generación, están afectadas por esa experiencia. Los mosaicos, como “arpilleras en piedra” (Stern y Winn: 2016), son oportunidades para denunciar: “eran abundantes las imágenes que fueron símbolo de la violencia y el terror, las guadañas de la muerte, el camión en que se los llevaban, siluetas de militares y cruces que señalaban muertes.” (Maureira, 2009: 82).

La memoria en la segunda generación de familiares —las y los hermanos menores, las y los hijos y sobrinos— se orienta a tratar de reponer a la persona ausente a través de presentarlo como trabajador, rescatando algún *hobby*, recordando si era músico o maestro rural, si tenía un caballo que cuidaba. Otra dimensión relevante es la actividad política. En algunas representaciones se exaltan las figuras de los desaparecidos o ejecutados como héroes o mártires. La tercera generación, impulsora de los nuevos procesos memoriales —fundamentalmente las y los nietos—, que no conocieron a las personas a memorar, recuerda a través de relatos que se transforman a partir de cada subjetividad caracterizada por sus propios posicionamientos éticos y políticos.

Entonces, ¿cómo “representar” el vacío?. Eduardo Grüner arriesga una respuesta que da pistas a nuestras acciones proyectuales, “ese vacío enmarcado habrá sido llenado gracias a la praxis colectiva de una sociedad rehaciendo su Historia.” (2008:306).



Imagen 114. Familias trabajando en la construcción de los mosaicos, 2007. Familiares de 1era, 2da y 3era Generación junto a los mosaicos terminados de sus respectivas familias. Renato, sobrino de Juan René junto al mosaico de su bisabuelo René Maureira. Gentileza Juan René Maureira y AFDD y E Paine.



Imagen 115. Motivos de los mosaicos desarrollados por la 2da generación. Gentileza Juan René Maureira y AFDD y E Paine.



Imagen 116. Motivos desarrollados por la 1era generación. Gentileza Juan René Maureira y AFDD y E Paine.



Imagen 117. Mosaicos que evocan la actividad rural y la pasión por la música. Gentileza Juan René Maureira y AFDD y E Paine.



Imagen 118. Motivos que conjugan las naturalezas de las memorias. La fortaleza, la música, cosmovisiones. Gentileza Juan René Maureira y AFDD y E Paine.

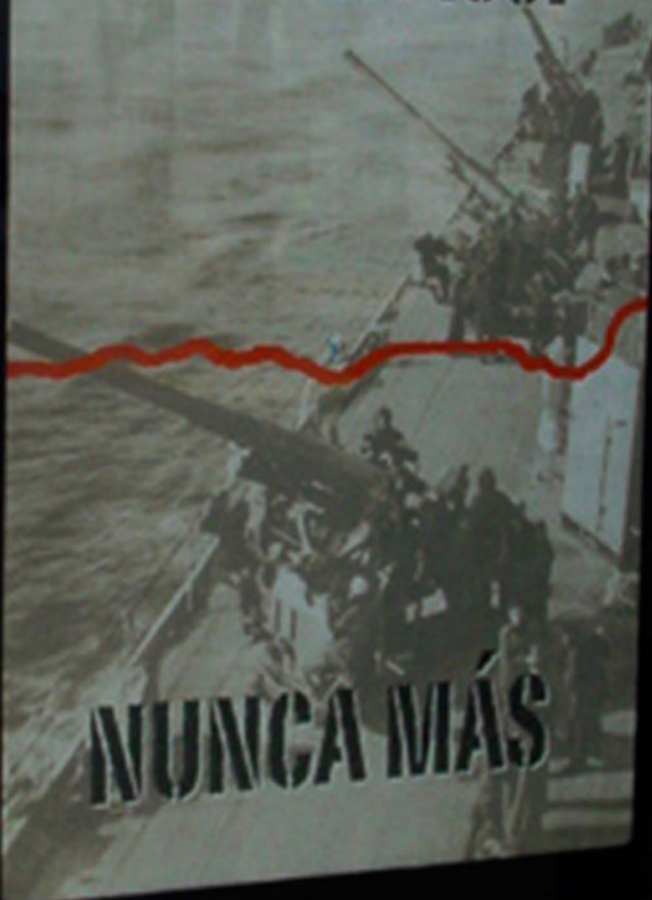
La labor del proyectista es la de trabajar a partir de un espacio esencialmente representado, o más bien, concebido, que se opone a las otras formas de espacialidad que caracterizan la práctica de la urbanidad como forma de vida: espacio percibido, practicado, vivido, usado...

Manuel Delgado, 2004.

MULTIPLICAR

De los procesos de identificación al work in process.

MÁLAGA 1937



NUNCA MÁS

MULTIPLICAR

MÁLAGA 1937/ NUNCA MÁS.

Lugar de memoria en homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería, Febrero 1937.

Rogelio López Cuenca y Santiago Cirugeda (colectivo Recetas Urbanas). Torre del Mar, 2005-2007.

En febrero de 2007 se cumplieron 70 años de la caída de Málaga en manos de las tropas franquistas y del crimen de la carretera de Almería, la mayor matanza de civiles durante la Guerra Civil española. Los ataques a quienes huían por esa carretera de la costa se realizaron con tanques italianos, bombardeos desde aviones y barcos. El cirujano canadiense Norman Bethune —que, junto a dos camaradas, rescató y asistió a víctimas— dejó un valioso testimonio en el libro de *Publicaciones Iberia* en 1937, *El crimen del camino Malaga-Almeria: relatos con documentos gráficos reveladores de la crueldad fascista* en español e inglés¹.

La evacuación en masa de la población civil de Málaga comenzó el domingo día 7 (de febrero de 1937). Veinticinco mil tropas alemanas, italianas y moras entraron en la ciudad el lunes día 8 por la mañana; tanques, submarinos, barcos de guerra, aviones, todos a la vez para aplastar a las defensas de la ciudad mantenidas por un pequeño y heroico grupo de tropas españolas sin tanques, ni aviones que los defendieran. (Bethune, 1937: 6).

A partir de iniciativas de organizaciones que se proponen recuperar la memoria de las víctimas del éxodo de febrero de 1937 —entre 60.000 y 100.000 personas, la mayoría de ellas mujeres, niñas y niños y personas ancianas—, el Área de Cultura y Educación de la Diputación de Málaga encargó a Rogelio López Cuenca y a Santiago Cirugeda la realización de un monumento.



Imagen 120. Tapa y fotos de los bombardeos y persecuciones a republicanos en el catálogo de la exposición Málaga 1937, Rogelio López Cuenca. Málaga, 2007.



Imagen 121. Fotos que integran la exposición Málaga 1937, Rogelio López Cuenca, 2007. Éxodo de la población civil de Málaga hacia Almería.

Imagen 119. Página anterior. Mobiliario urbano parte de Lugar de memoria en homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería. Febrero 1937, *Recetas Urbanas* + Rogelio López Cuenca. Málaga, 2007. Ph: *Recetas Urbanas*, 2007.

1

The crime on the road Malaga-Almeria: narrative with graphic documents revealing fascist cruelty.

El problema español es que los vencedores de la Guerra Civil deberían formar entre los derrotados de la II Guerra Mundial, los totalitarismos nazi y fascista, con los que compartía principios fundamentales el franquismo. Fuerzas de Mussolini participaron decisivamente en la toma de Málaga en 1937. (Navarro, 2007:10).

¿Cómo conmemorar hechos que gran parte de la sociedad española debió callar?. Si recordar es “una forma de rebelión” (Navarro, 2007: 9), ¿qué sería un soporte material para un memoria rebelde?, ¿a qué *indisciplinamientos* debería recurrir?.

LOS TERRITORIOS EXPANDIDOS DE LAS MEMORIAS.

La propuesta para un “lugar de memoria” se acompañó de una suerte de manifiesto antimonumental,

Proponemos un tipo de intervención menos artística y más social que la del monumento tradicional, rechazando el autoritarismo grandilocuente y excluyente de la retórica monumental oficial [...] Del mismo modo que renunciamos a la lógica monumental heroica, impositiva, totalitaria (ni obelisco, ni monolito, ni pedestal) y a su pervivencia kistch, bajo la forma anacrónica de estatuas, también rechazamos la frustrante incomunicabilidad de la escultura abstracta moderna [...] En su lugar proponemos una serie de desplazamientos, de extensiones, de dispersiones tanto formales, físicas, materiales (en el espacio y en el tiempo) como conceptuales (autoría colectiva, multiplicidad de usos) de la idea de monumento tradicional. (Recetas Urbanas: 2005).

La convocatoria inicial a realizar un monumento conmemorativo fue reconvertida en un territorio expandido de recuperación de la memoria histórica en el que las estrategias de interpelación se extienden desde el proyecto de un “Parque de la memoria” en Torre del Mar —localidad de la costa malagueña entre Málaga y Almería—, una plataforma multimedia que propone una relectura crítica y dialógica que posibilita recoger la polifonía de las y los protagonistas y testigos de esa historia, hasta exhibiciones, muestras, actos, marchas, itinerarios y caravanas. Recetas Urbanas desarrolló un espacio público dedicado a la memoria de las víctimas y Rogelio López Cuenca elaboró la página web www.malaga1937.es, en la que compiló materiales diversos que incluyen publicaciones de diarios de la época, reflexiones de poetas y militantes, fotografías, el libro de Bethune descargable, discursos de republicanos y franquistas, archivos sonoros con testimonios de sobrevivientes, videos en español, francés, alemán e inglés. Parte de esos documentos formaron parte de la exposición “Málaga 1937”, publicados en el catálogo del mismo nombre.

El memorial comprende esta multiplicidad de soportes pensados para desarrollarse en una secuencia de eventos entre los años 2005 y 2007 — durante el mes de febrero para la conmemoración de los 70 años de la “Desvandá”. Se trata de una serie de intervenciones iniciáticas con el objetivo de que las demás comunas y localidades del trayecto histórico continúen las acciones memoriales². La propuesta colectiva adopta la escala del territorio, proponiendo atravesar poéticamente el recorrido del éxodo,

Territorio como idea de espacio simbólico, personal y colectivo, cultural e histórico, punto de partida y de llegada en el que el Arte permite la reflexión sobre ámbitos y estados físicos, emociones tan esenciales como la realidad cercana, la identidad y la existencia de visiones paralelas destinadas a convivir, entenderse y generar nuevas alternativas. (Espacio Tangente: 2005, 5).

² A ochenta años, en 2017, se continúan los trabajos de la memoria iniciados con el memorial en Torre del mar, “La consejera de Cultura, Rosa Aguilar, ha informado que su departamento está valorando denominar ‘Sendero de la Memoria’ la huida masiva y el genocidio de la carretera Málaga-Almería en febrero de 1937, unos hechos conocidos como *La Desbandá*, de los que ahora se cumplen 80 años.” En <http://www.noticias24digital.com/articulo/provincia/consejeria-cultura-valora-denominar-sendero-memoria-carretera-malagaalmeria/20170322184833001821.html> (Consulta: 22/3/2017).



Imagen 122. El lugar de memoria abarca la escala territorial del éxodo. Torre del Mar se convirtió en punto de encuentro de aquellos que venían desde Málaga capital y Cádiz y de los que llegaban huyendo de las tropas nacionales que avanzaban por Alfarate. La intervención se inicia en Torre del Mar con la intención que las demás comunas continúen la iniciativa. El mobiliario urbano como marca que jalona el recorrido. *Recetas Urbanas*, 2005. Gentileza Santiago Cirugeda.



Imagen 123. Caravana y marcha de 200 personas desde Motril a Torre del Mar a 70 años de la "Desvandá". Acto-homenaje institucional en el Parque de la Memoria en http://www.lopezcuenca.com/malaga_1937.html#!images/malaga1937_072.jpg|grid. Marcha en la página 144 del catálogo de la muestra "Málaga 1937".

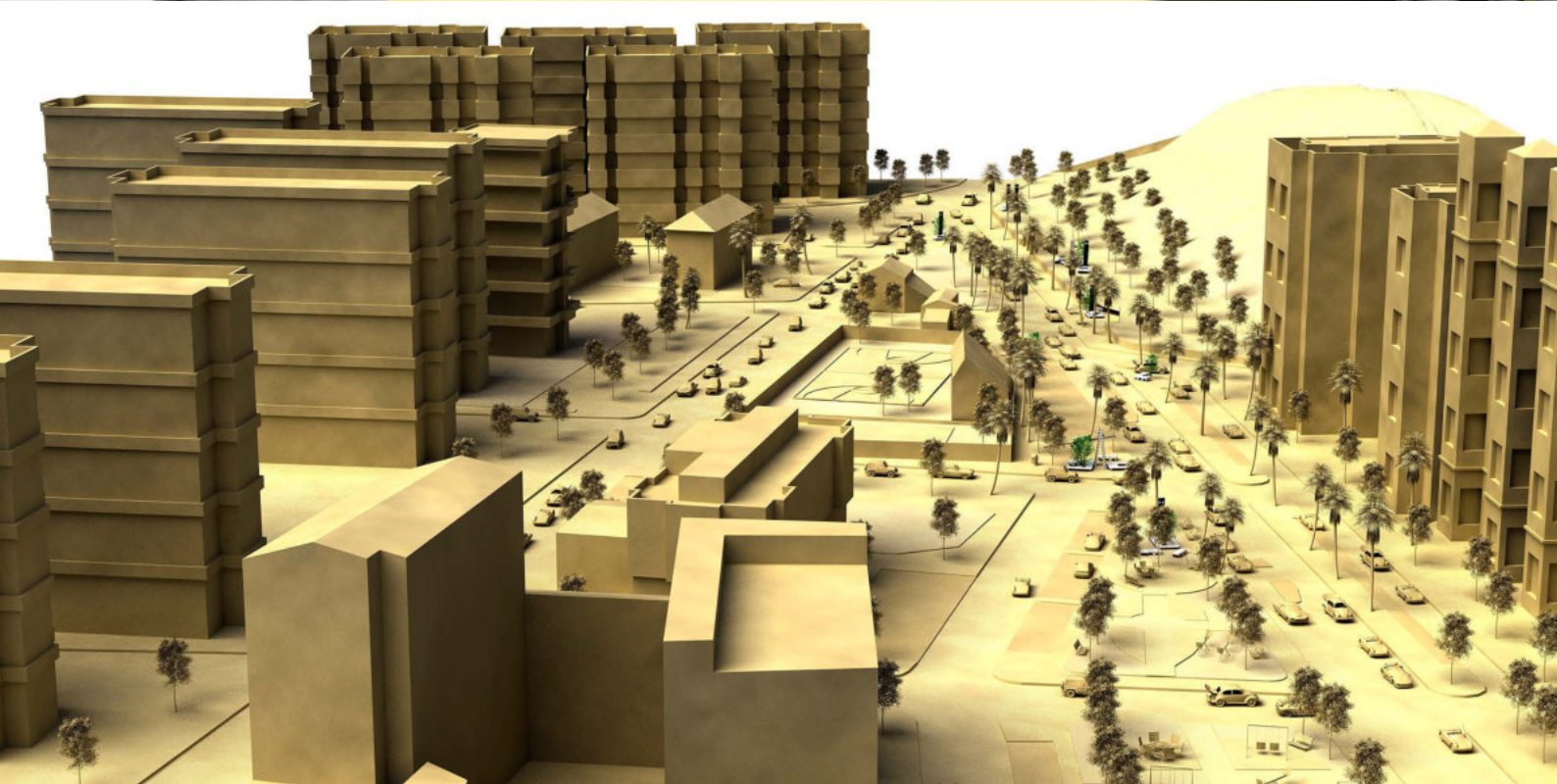
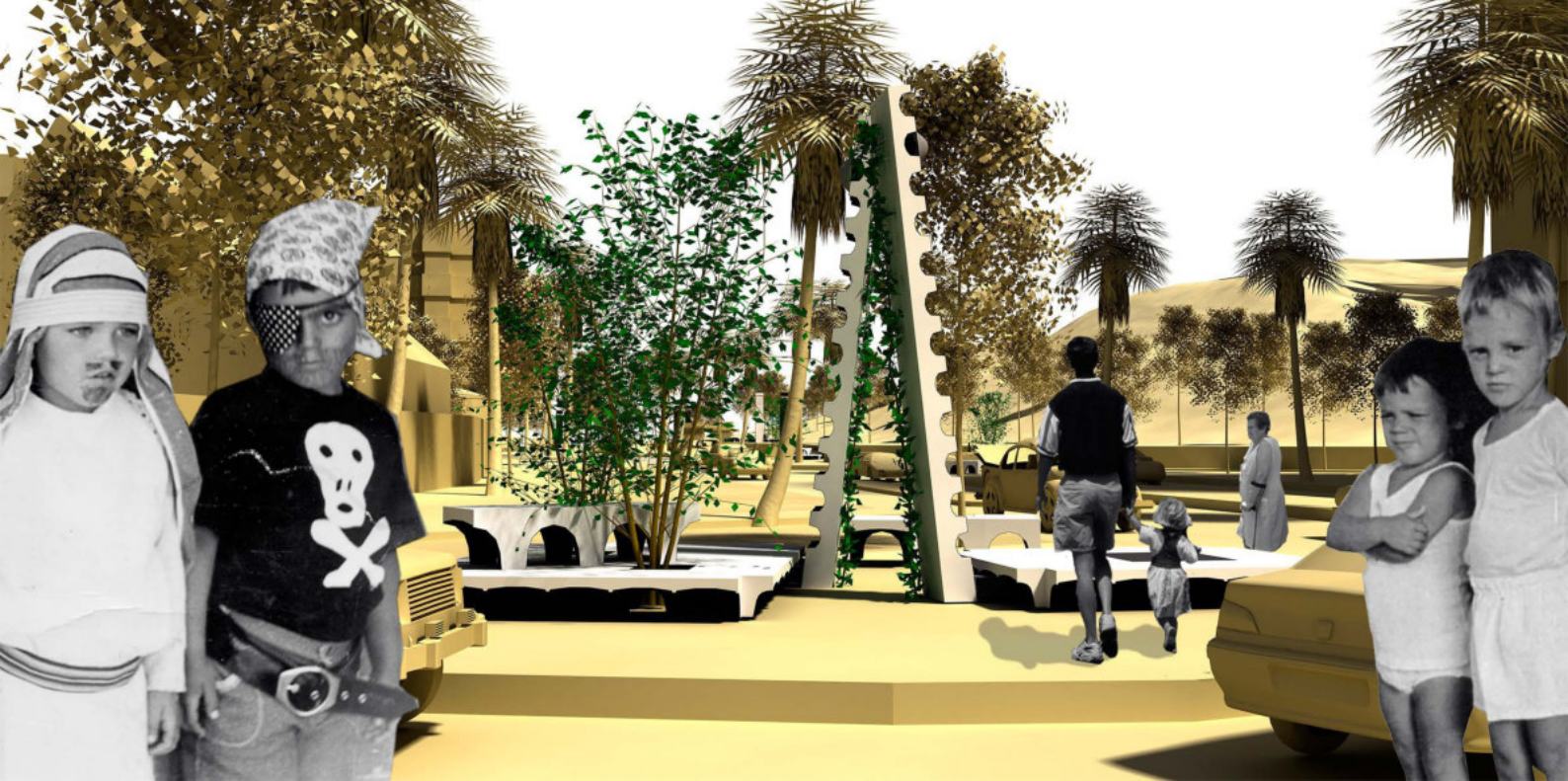


Imagen 124. Perspectivas. Piezas de mobiliario urbano a lo largo de la avenida y del “Parque de la Memoria”, próximo a la estación de autobuses. Mobiliario urbano diseminado en el espacio público. Ph: Recetas Urbanas, 2005. Gentileza Santiago Cirugeda.

En la presentación pública del proyecto estaba prevista la primera acción: la colocación de una placa cuadrada de acero cortén en el parque sobre una losa de hormigón al ras del suelo. Solo se lee “Málaga 1937” en la parte superior, “Nunca más” debajo y separados con una línea que reproduce la de la costa entre Málaga y Almería. En el año 2006 se completaría el mobiliario disperso en las plazas-jardín para las que las personas los empiecen a utilizar. Proyectan la utilización de elementos vegetales autóctonos que tengan la floración durante febrero, como el Almendro, para propiciar un homenaje vivo cada año. En 2007, en el aniversario de los 70 años, se recopilarían firmas de sobrevivientes y familiares que serían incorporadas a los mobiliarios en uso.

Para dar especificidad a los hechos históricos a recordar se recurre a dos tipos de textos: el producido por los artistas “Málaga 1937/ Nunca más” y el creado colectivamente a partir de las firmas que dan testimonio, rubricando lo ocurrido.

La decisión de proyectar un memorial como un espacio público con mobiliarios es una propuesta indisciplinada, “rechazamos la idea de la obra de arte como decoración y apostamos por su carácter de utilidad, de uso.” (Recetas Urbanas: 2005). Se vincula a la necesidad de acercar los dispositivos mnémicos a la vida cotidiana. Al sentarse en un parque, al esperar el autobús, los elementos de uso habituales se convierten en portadores de señales, indicios y mensajes. Los soportes para la cartelera comercial, propia de las garitas para la espera del transporte público, es vista como oportunidad de publicitar — dar publicidad, hacer público— el acontecimiento del éxodo y la masacre en la huida de Málaga a Almería. El desafío consiste, nuevamente, en “...crear las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del nosotros...dejar abierta la posibilidad de que quienes reciben les den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen y no que repitan o memoricen.” (Jelin, 2000; 12).



Imagen 125. Arriba etapabilidad de las intervenciones en el espacio público. Colocación de placa de acero cortén en el suelo del parque (2005). Distribución del mobiliario urbano (2006). Colocación de placa fenólica con firmas fijada al mobiliario. (2007). Abajo, encuentro con las piezas. Ph: Recetas Urbanas, 2007.

MATERIA DISPONIBLE. Otro *indisciplinamiento* está vinculado a la materialización de los mobiliarios, “renunciamos a los materiales nobles típicos del monumento (bronce, mármol, granito) y optamos por el hierro y el hormigón, domésticos, comunes, cotidianos, urbanos, proletarios.” (Recetas Urbanas: 2005). Mies van der Rohe había utilizado ladrillos en el memorial de Berlín probando una solución constructiva que luego caracterizaría gran parte de su obra, el muro cortina. A partir de un procedimiento altamente simbólico, la propuesta de Recetas Urbanas y López Cuenca de extender y multiplicar fue más allá del diseño de un prototipo. La exigencia de la facilidad de reproducción para el proceso mnémico de vocación territorial se explora con la utilización de piezas industrializadas para realizar losas de hormigón armado. Se trata de módulos para desarrollar encofrados

Multiplicar

plásticos que quedan “perdidos” después de la ejecución de la estructura, fundamentalmente, para grandes superficies de pisos sobre terreno natural. El diseño del mobiliario surgió de la elección del módulo prefabricado que provee el mercado (Módulo H45 Geoplast) que mejor se adapta por sus proporciones, a las funciones que van a cumplir en el espacio público. Producen una novedosa solución a partir de la manipulación, de un modo diferente al pre-establecido, de un elemento *disponible* en la industria. El soporte para una enredadera, como parte de la vegetación que compone el memorial, se resuelve ubicando la estructura en posición vertical revelando, de este modo, el color negro y la textura que genera el encofrado plástico habitualmente oculto. Se trata de una propuesta memorial que aprovecha la multiplicidad de recursos que están a disposición entendidos como bienes colectivos. Se vincula también a renunciar a la autoría. En otro registro, esta renuncia, favorece el cuidado de lo que es de todas y todos, las y los participantes,

No solo los miembros del equipo de trabajo somos autores del sitio. Tanto los supervivientes como sus familiares y descendientes, así como todos aquellos que queremos vernos como conjurados a velar por la conservación de la memoria viva de estos hechos, están invitados a reflejarlo con su firma, con sus nombres, a estar presentes, a participar en esta construcción y a comprometernos en su mantenimiento. (Recetas Urbanas: 2005).

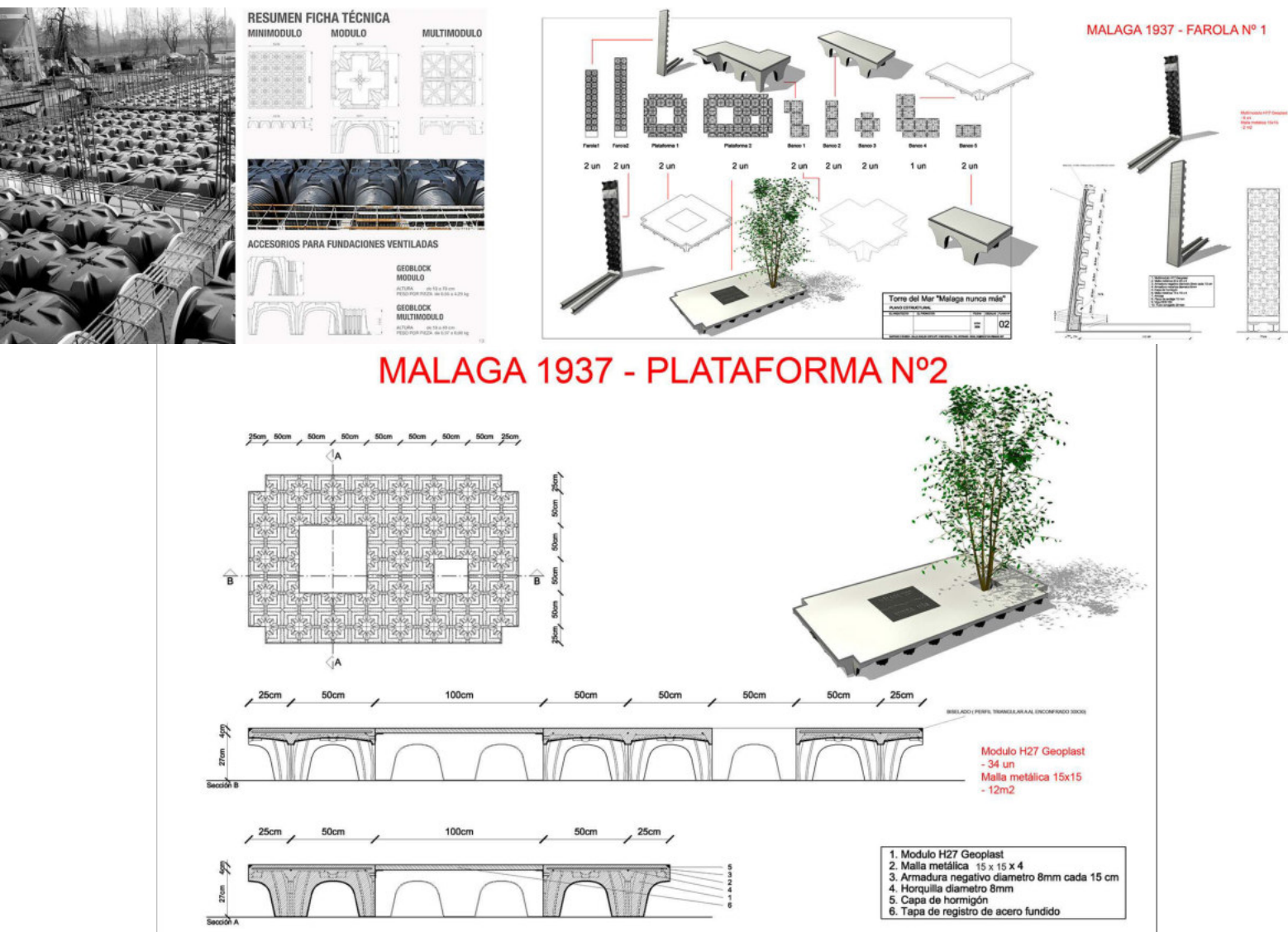


Imagen 126. Arriba páginas del catálogo para ventas del sistema de encofrados modulares plásticos. Proyecto del mobiliario urbano, bancos y luminarias, a partir de la combinación y disposición relativa de los módulos que provee la industria. Recetas Urbanas, 2005. Gentileza Santiago Cirugeda.



Imagen 127. Presentación de la propuesta, la línea del recorrido de la costa. Página 127 del catálogo "Málaga 1937", trazado en rojo del éxodo y las firmas de sobrevivientes y familiares. Chapón de acero corten grabado, línea costera y textos en el memorial con fuente Gunplay "Málaga 1937/ Nunca más".

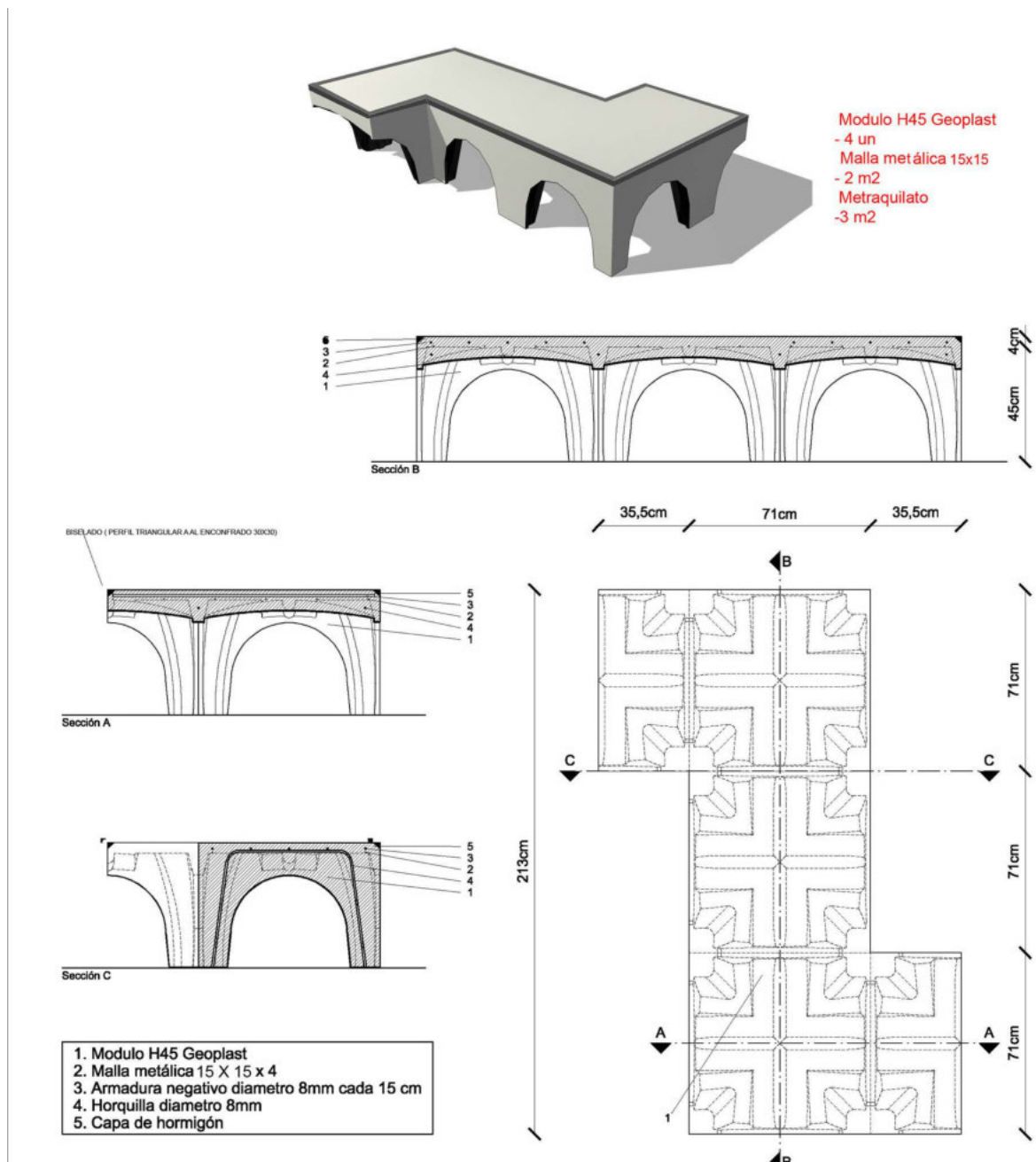


Imagen 128. Banco N°1. Detalle de armaduras sobre Módulo plástico para encofrados H45 Geoplast, especificaciones sobre hormigón y biselados. Recetas Urbanas, 2005. Gentileza Santiago Cirugeda.



Imagen 129. Cartelería parte del mobiliario urbano. Ph: Recetas Urbanas, 2007. Sitio web <http://www.lopezcuenca.com/malaga1937/memoria.html>. Exposición "Málaga 1937" en la Sala Alameda, Torre del Mar, 2007 en http://www.lopezcuenca.com/malaga_1937.html#/images/malaga1937_042.jpg#grid.

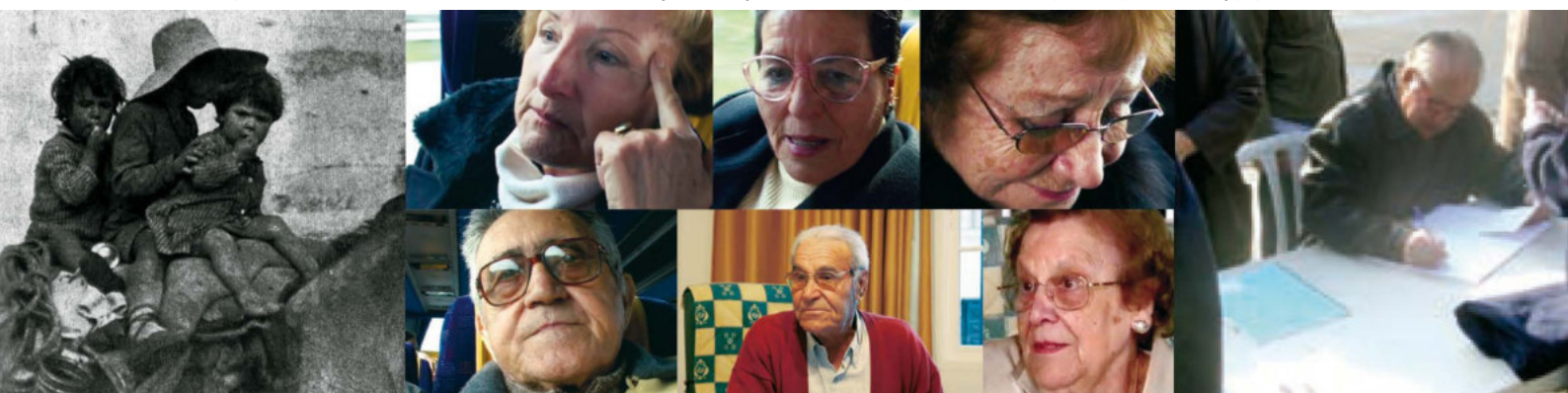


Imagen 130. "Los niños huyen del invasor montados en el burro blanco" (Bethune, 1937: 12) Ph: Hazen Sise. Las y los niños sobrevivientes, fotografías del libro "Málaga 1937". Niño sobreviviente firmando, Recetas Urbanas, 2007.

Cabe detenerse en algunas cuestiones recurrentes en los últimos memoriales que venimos analizando. Por un lado, se trata de trabajos realizados conjuntamente con artistas, tanto en Berlín, Weimar, Paine y en Málaga—Maya Lin es arquitecta y artista plástica, Daniel Libeskind también. Por otro lado, en los dos últimos, además de la participación comunitaria en la definición del memorial, es clave la palabra "lugar" como la elegida para dar cuenta del espacio para la conmemoración. Recordamos a Gèrard Wajczman, "haber tenido lugar es tener un lugar."(2001).

...al proceso en que un espacio físico adquiere y reafirma sentidos [...] cuando en un sitio acontecen eventos importantes, lo que antes era un mero "espacio físico" o geográfico se transforma en un "lugar" con significados particulares, cargado de sentidos y sentimientos para los sujetos que lo vivieron. (Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria, 2003: 3).

Se revela que la memoria no puede caber en un monumento, tampoco puede condensar solo la subjetividad de las y los artistas aunque el memorial se extienda a concebirse como paisaje, si es que se busca interpelar a la ciudadanía de modo extendido. La Arquitectura puede traspasar fronteras, trabajar con herramientas, recursos, técnicas y saberes múltiples. Se trata de producir territorios expandidos para las memorias, *lugares* donde tramitar simbólicamente lo acontecido, co-producir sentido, procesar lo pasado y co-construir lo porvenir. Los proyectos así entendidos, exigen *hacer lento*, demorarse en un trabajo transgnoseológico para revelar, de modo colaborativo, los bienes *disponibles* para la emergencia de dispositivos memoriales *sostenibles*: formas *con-formadas* atentas a las condiciones sociales de aceptación de determinados discursos en el intento de que *Nunca más*.

Imagen 131. Página siguiente. Encuentro transgeneracional con el mobiliario urbano con firmas ploteadas sobre fenólico. Gentileza Santiago Cirugeda.

[illegible]

*...tienen un nuevo vocabulario, se basan en la experiencia como punto de partida,
defienden y practican la participación en un proyecto de construcción social, trabajan en red,
tienen a la ecología como referente y al activismo social como uno de sus objetivos.*

Josep María Montaner, 2013.

CO-PRODUCIR

De la representación a la asamblea.



CO-PRODUCIR

ESTACIÓN KOSTEKI Y SANTILLÁN

Ariel Jacobovich + CAPA (Colectivo de Arquitectura Pública Asamblearia). Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, 2012-2014.

La memoria en acción.

El 26 de junio del año 2002, en el contexto de la crisis social, política y económica que estalló en diciembre de 2001, varias organizaciones sociales y movimientos de trabajadores desocupados (MTD), cortaron el Puente Pueyrredón en Avellaneda para realizar un piquete,

...es una interrupción real, en tanto impide el tránsito, y también simbólica, en tanto crea formas de visualización. En Argentina este modo de señalización asumió la imagen de negras columnas de humo provenientes de la quema de neumáticos [...] El piquete busca comunicar al conjunto de la sociedad la situación de emergencia de un grupo y producir un cambio que permita su solución. (Giunta, Andrea, 2009: 263).

La demanda contenía seis puntos: el pago de los planes de empleo suspendidos, el aumento de los subsidios de desempleo, la implementación de un plan alimentario bajo gestión de los propios desocupados, insumos para escuelas y centros de salud barriales, el desprocesamiento de militantes sociales y una declaración de solidaridad con las y los trabajadores de la fábrica Zanón de Neuquén (una de las fábricas recuperadas por sus trabajadores¹) que se encontraba amenazada de desalojo.

La jornada terminó con represión abierta y el asesinato de los jóvenes luchadores Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, en la estación de trenes de Avellaneda, entre otros tantos heridos por balas de plomo. La estación, desde los sucesos ocurridos en la “masacre de Avellaneda”, se ha convertido en un sitio de memoria histórica y social del pasado reciente. (CAPA, 2014: 4).



Imagen 133. Puente intervenido, imagen icónica de Darío Santillán junto a Maximiliano Kosteki en el suelo herido de bala de plomo y la frase de Ernesto Che Guevara pronunciada en 1962. Expresiones artísticas en la fachada de la estación. Homenaje de las y los trabajadores de Zanón. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.

El asesinato de los jóvenes piqueteros —así como el del ex seminarista Claudio Pocho Lepratti en el barrio Las Flores de Rosario en 2001— produjo una explosión de expresiones de denuncias y reclamos por Verdad y Justicia. El arte encabezó las acciones, constituyéndose en la forma de resistencia privilegiada para acompañar a las manifestaciones a lo largo del territorio bonaerense.

Imagen 132. Página anterior. Asamblea de proyecto. Presentación de la maqueta de avance del proyecto ESTACION SANTILLAN-KOSTEKI, Ariel Jacobovich + CAPA Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2012. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.

¹ Fenómeno que se da en todo el país donde las fuentes de trabajo son controladas por las y los obreros tras haber sido abandonadas (las fábricas y otros establecimientos laborales) por sus directivos durante la crisis de 2001.



Imagen 134. Intervenciones artísticas en el hall de ingreso a la Estación Kosteki y Santillán. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.



Imagen 135. Algunas obras expuestas en la Estación Kosteki y Santillán. Gentileza Ariel Jacobovich.

DEMORAS CO-CONSTRUIDAS. Bajo el lema “Artistas plásticos por Kosteki y Santillán”, se desarrolló una importante muestra en septiembre del año 2005 en la Sala Nacional de Exposiciones Palais de Glace —en pleno barrio de Recoleta en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires— con obras de referentes artísticos del país tales como Luis Felipe Noé, León Ferrari, Diana Dowek, Juan Carlos Romero, Adolfo Nigro, Ricardo Longhini, Fernando Fazzolari, Fernando García Delgado, Hilda Paz y Horacio Zabala. También se sumaron colectivos de artistas populares como el “Veintiséis Seis”². Parte de esas obras están en la Estación Kosteki y Santillán.

La Estación Avellaneda recibió obras donadas de todo el país transformándose en un lugar de inscripción artística colectiva en memoria de Kosteki y Santillán y sus militancias. Todos los 25 y 26 de junio se realizan allí actos, marchas de antorchas y la “vigilia cultural”, actividades en las que conviven las organizaciones sociales y sus rituales, con bandas de música, muralistas, realizadoras y realizadores de cine, video, circo y otras manifestaciones en recuerdo de los jóvenes asesinados y para seguir denunciando las responsabilidades políticas de la masacre³. “Así, la estación se convirtió en sí misma en soporte de múltiples expresiones que se van transformando a través de una curaduría implícita, colectiva, con un eje que se mantiene inalterable.” (CAPA, 2014: 5).

El arquitecto Ariel Jacobovich venía desarrollando y gestionando de forma colaborativa, junto con la *Oficina de Arquitectura*⁴, un

2 “Acostumbrados a presentar su trabajo artístico en las calles, los integrantes del grupo cultural se preguntan, en un catálogo rústico preparado para la ocasión: “¿Cuál es el sentido de una obra en el Palais de Glace? Construimos por lo pronto un arte claramente diferenciado de la hegemonía ideológica impuesta por el sistema”. Y concluyen: “Venimos a contaminar este espacio ajeno del que queremos apropiarnos”. En <http://argentina.indymedia.org/news/2005/09/326738.php> (Consulta: 26/6/2013).

3 Si bien por estos crímenes, el 9 de enero de 2006, el Tribunal Oral 7 condenó a prisión perpetua al ex comisario Alfredo Fanchiotti y al ex cabo primero Alejandro Acosta, entre otros efectivos de la Policía Bonaerense, los brazos ejecutores, queda pendiente resolver la responsabilidad política de la masacre.

4 <http://arieljacobovich.com.ar/trabajos/> (Consulta 07/11/2011).



Imagen 136. Intervenciones artísticas en el hall de ingreso a la Estación Kosteki y Santillán. Recorrido con docentes y estudiantes. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.



Imagen 137. Algunas obras expuestas en la Estación Kosteki y Santillán. Gentileza Ariel Jacobovich.

grupo de estudiantes extensionistas de la UBA, organizaciones sociales y agrupaciones de desocupados, proyectos de equipamiento comunitario y espacio público en el conurbano de Buenos Aires desde el año 2009. La experiencia se inició en el desafío de sumarse a un proceso colectivo en marcha en *Ciudad Roca Negra*⁵ en el barrio La Fe —en el que fuera un polo fabril en Monte Chingolo en la provincia de Buenos Aires y, a partir del año 2001, un predio recuperado por el MTD. Junto a una comunidad que desde entonces ocupa el territorio con emprendimientos productivos, culturales y educativos, proyectan colaborativamente tramando los procedimientos propios de las organizaciones sociales con los del saber arquitectónico. “Surgen así nuevos mecanismos de producción basados en la conversación y el debate, en donde la representación de los actores involucrados, humanos y no-humanos, pasa a ser parte fundamental para el desarrollo de un proyecto.” (Jacobovich: 2010).

En el año 2013, el trabajo sostenido en Ciudad Roca Negra consolidó el colectivo CAPA (Colectivo de Arquitectura Pública Asamblearia). “De esta manera se formalizan las experimentaciones de nuevas formas de proyecto y acciones urbanas que intentan rever el rol del arquitecto y la arquitectura de forma participativa, dándole prioridad al valor cultural del espacio colectivo.” (CAPA, 2014: 7). Tras años de luchas y reclamos por juicio, castigo y oportunidades laborales, el predio lindante al pabellón de la estación “Darío y Maxi”⁶ fue cedido por la compañía de trenes al Frente Popular Darío Santillán (FPDS) y CAPA fue invitado a trabajar en un proyecto en el desafío de conjugar Arquitectura con una memoria en acción.

⁵ <https://proyectorocanegra.wordpress.com/> (Consultado 23/06/2013); <http://arqa.com/arquitectura/ciudad-roca-negra.html> (Consulta 14/08/2013); <http://ariel-jacobovich.com.ar/trabajo.php?t=17> (Consulta 07/11/2011).

⁶ Desde la “Masacre de Avellaneda”, el nombre de la Estación Avellaneda cambió en el “de boca en boca” pasando a identificarse como “Darío y Maxi”. “En noviembre 2013, el congreso aprobó la ley a favor del cambio de nombre de la Estación Avellaneda, también conocida como Estación Darío y Maxi, que pasó a llamarse oficialmente Estación Maximiliano Kosteki y Darío Santillán.” (CAPA, 2015: 124).



Imagen 138. Instalación Darío y Maxi en hierro nombrando la estación. Placa del taller de herrería de Ciudad Roca Negra, 2010. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.



Imagen 139. Estencileada popular "Darío y Maxi". Nombre oficial a partir del año 2013. Ticket de la línea Roca de 2014. Gentileza Ariel Jacobovich.

TRAMAR FORMAS ASAMBLEARIAS. En el mes de octubre del año 2012, se realizó una jornada de intercambio académico, con Ariel Jacobovich y un equipo de extensión de la FADU de la UBA, de la que podemos ser parte. El encuentro incluía actividades en Avellaneda y en Lanús, en la estación de trenes "Darío y Maxi" y en Ciudad Roca Negra respectivamente. En Lanús recorrimos el predio, los equipamientos comunitarios co-construidos, los emprendimientos educativos, culturales y productivos en curso. Había una enorme cantidad de bienes disponibles contruidos colaborativamente que incluían oficios y materiales. Visitamos la textil, el taller de herrería y la bloquera fundada por Darío Santillán, materia prima de la mayoría de las obras que estaban en desarrollo por el colectivo. En Ciudad Roca Negra, y en torno a la estación de trenes, los proyectos emergen de esa *disponibilidad*.

La "arquitectura asamblearia" de CAPA y nuestras *asambleas proyectuales* emparentaban llamativamente las búsquedas estratégicas. En la biblioteca del bachillerato popular presentamos nuestra experiencia en el *Bodegón Cultural Casa de Pocho* de la ciudad de Rosario revelando las preocupaciones compartidas respecto de formas de construcción de conocimientos con diferentes agentes basadas en el reconocimiento mutuo como un modo de proyectar arquitecturas sostenibles.

Maximiliano Kosteki y Darío Santillán eran militantes del MTD Aníbal Verón. Las formas asamblearias caracterizan las tomas de decisiones del movimiento. La actividad social de Claudio Pocho Lepratti se inició cuando fue seminarista. Su lógica de trabajo se inscribía en el de las comunidades eclesiales de base. Cualquier memoria vinculada a ellos no podía escindirse de lo que fueron sus vidas signadas por las luchas por visibilizar y brindar oportunidades a quienes se vulneran sistemáticamente sus derechos elementales y por los modos horizontales de organizar la acción. ¿Cómo proyectar para una memoria en lucha?, ¿es posible tramar los procedimientos propios de las organizaciones sociales con los del saber arquitectónico?

En la estación, la jornada de intercambio coincidió con la tercera asamblea prevista para el proyecto. Como en Ciudad Roca Negra, se continuaban las propuestas laborales, educativas y culturales como parte de la militancia comunal. La estación añadía un componente ineludible: desde la “Masacre de Avellaneda” se había convertido en un lugar de memoria altamente simbólico para los sectores piqueteros y las y los militantes de organizaciones sociales y políticas; “no solo por el acontecimiento histórico en plena crisis argentina sino por las prácticas sociales de memoria.” (CAPA, 2015: 124). El proyecto para una memoria en acción debía consistir en la continuación de las luchas de aquel 2002, hoy vigentes. ¿Qué arquitecturas pueden albergar esa memoria?

La tercera asamblea era una instancia de síntesis de proyecto. Aparecía por primera vez una maqueta general y seis láminas que contenían algunas perspectivas, fotomontajes a nivel peatonal y otros realizados desde el primer piso del salón de la textil y el anfiteatro existentes. Con solo desplazarse a los puntos de vista desde donde fueron tomadas las fotografías, todas las situaciones eran fácilmente verificables por las y los asambleístas. La comprensión de los materiales es clave en estos procesos para producir evaluaciones en las que la información circulante sea comprendida con facilidad. Solo en la lámina 5 había una planta del SUM en uso y un corte esquemático para indicar alternativas posibles de cierre de un espacio existente, una de ellas, con la utilización de lonas. La maqueta es una herramienta fundamental para complementar y verificar lo propuesto. La definición matérica surgía de las capacidades instaladas en el lugar: polo textil, manejo de técnicas para serigrafías y herrería. Si bien la maqueta era general, en esa asamblea se trabajó sobre los espacios públicos abiertos, la conexión entre la calle y los lugares existentes a través de una plazoleta y la articulación de edificios de la estación con los que el FPDS había construido con anterioridad (el anfiteatro y el edificio de planta libre). En este encuentro se priorizó el problema del deterioro del espacio público, los límites y la optimización de lo disponible. La maqueta era “cartonera”, figurativa, realizada con materiales “a mano”. La lógica de cierre, apertura y resguardo de los espacios del proyecto estaban en sintonía con el diseño de la caja en la que se trasladó la maqueta.



Imagen 140. Visita a la bloquera fundada por Darío Santillán en funcionamiento, Ciudad Roca Negra. Ph. Alejandra Buzaglo, 2012.



Imagen 141. Bloques de cemento en equipamiento de cocina, comedor comunitario y área productiva, Ciudad Roca Negra. Ph. Alejandra Buzaglo, 2012.

Co-producir

Para dinamizar la primera asamblea se habían preparado unas fichas que se repartieron entre las y los participantes como un modo de conocerse en el inicio de una co-producción simbólica (ficha 2: necesidades e “imaginación”) y para la realización de un inventario de recursos: una suerte de reconocimiento “puertas adentro”. Después de un procesamiento inicial de esa información, la segunda asamblea propuso una reflexión para vincular el proyecto con “el exterior”, atendiendo a la complejidad inherente a la superposición de usos y actividades: a quién se dirige y cómo se visibiliza lo que en el lugar sucede. Por la estación circulan todos los días alrededor de 500.000 personas. La propuesta proyectual es *demorarse* en el descubrimiento de un paisaje completamente diferente al de otras estaciones recordando, con lenguajes y técnicas artísticas diversas, lo que allí sucedió. Esa memoria visual colectiva está vinculada a otra memoria que emerge a través de nuevos programas y usos⁷, habitualmente ajenos a una estación de trenes, y ligados a las reivindicaciones por las murieron Darío y Maxi: trabajo y educación con dignidad.

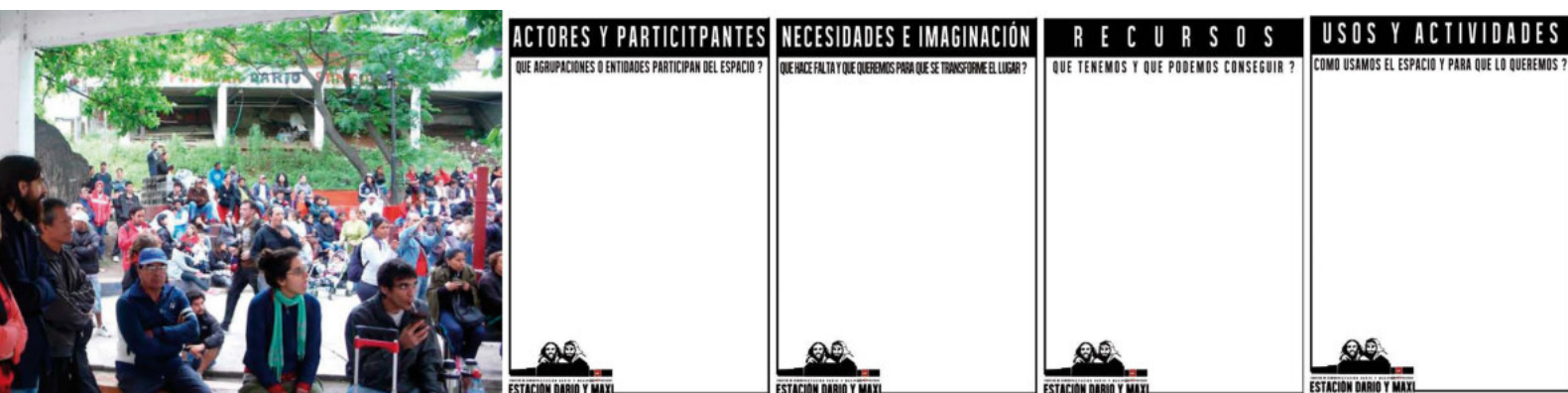


Imagen 142. Primera asamblea de proyecto, Agosto de 2012. Cuatro fichas para iniciar las conversaciones. Gentileza Ariel Jacobovich.



Imagen 143. Segunda asamblea de proyecto, Septiembre de 2012. Reflexiones sobre destinatarios y escalas de visibilidad. Gentileza Ariel Jacobovich.



Imagen 144. Reflexión sobre la superposición de usos. Personas en tránsito, vendedoras/es ambulantes, exposición y visitas guiadas. Gentileza Ariel Jacobovich.

⁷ En el año 2006, en la primer reunión de la que participamos en Granadero Baigorria con la “Comisión Popular de la Memoria”, sobrevivientes, familiares, militantes, abogados, psicólogas y otros saberes, se debatió respecto de si en “La Calamita”, ex C.C.D., debía funcionar un museo de la memoria, si se debía hacer un monumento o si era más pertinente realizar una escuela, un dispensario u otro programa ligado a las reivindicaciones por las que quienes fueron detenidos desaparecidos habían militado.



Imagen 144. Tercera asamblea de proyecto en la planta baja del edificio de la textil. Presentación de la maqueta. Ph. Alejandra Buzaglo, 2012.



Imagen 145. Circulación de las seis láminas y deliberaciones alrededor de la maqueta con la participación de saberes diversos. Ph. Alejandra Buzaglo, 2012.



Imagen 146. Lamina 1 en la asamblea. Ph. Alejandra Buzaglo, 2012. Láminas 2, 3 y 4. Gentileza Ariel Jacobovich.



Imagen 147. Láminas 5 y 6. Gentileza Ariel Jacobovich. Caja que contiene la maqueta y las láminas. Ph. Alejandra Buzaglo, 2012.



Imagen 148. Cuarta asamblea de proyecto. Presentación de perspectivas del espacio y equipamiento público. Primer planta general. Gentileza Ariel Jacobovich.



Imagen 149. Cuarta asamblea de proyecto en el marco de un piquete, con corte de la Av. Pavón, Noviembre de 2012. Ph: Anita Pouchard Serra, 2012.



Imagen 150. Cuarta asamblea de proyecto. Trabajo sobre planos y exposición de maqueta en la planta baja de la textil. Ph: Anita Pouchard Serra, 2012.

BIENES DISPONIBLES Y CO-PRODUCCIÓN. En el desarrollo del proceso de proyecto es evidente el oficio y la estética que caracteriza la obra de la Oficina de Arquitectura de Ariel Jacobovich. Las formas se *con-forman*, de modo análogo a las de Ciudad Roca Negra— oficio: págs. 200 y 201 —, a partir de un trabajo de reflexión morfológica sobre la visualidad proveniente de las manifestaciones populares. La innovación que producen estos proyectos se inscribe entonces en un proceso proyectual participativo que incorpora diversos bienes disponibles en los territorios que son inventariados y reconstruidos colectivamente, otorgando legitimidad a una arquitectura que resulta sostenible por su “transparencia” y “durabilidad”,

Durabilidad no es ya la durabilidad de los materiales, sino en qué medida una asociación defiende los deseos e intereses de diferentes actores (Latour, 1998) y lo seguirá haciendo frente a nuevas circunstancias. Transparencia no es ya la de los materiales, sino la simetría en la información que tanto ha reclamado Joseph Stiglitz (2001). Un estado en el que todas las partes implicadas en un proceso dispongan de información y competencia para comprenderlo, evaluarlo e intervenir en él. (Jaqu, 2005).

| | |
|----------------------|---|
| PROGRAMA | |
| Cocina | Para ese día y evento |
| Comedor | Cubierta en invierno y posibilidad de extensión en verano |
| Parilla | |
| Baños | |
| Pañol | Espacios cubiertos y cerrados de apoyo a las actividades |
| Oficina | |
| Taller de cerámica | Espacios cubiertos y cerrados de uso puntual |
| Taller de serigrafía | |
| Espacios multi-usos | Adaptable a las condiciones climáticas |
| Exposición | Adaptable según las actividades |
| Universidad | Para el futuro de la Estación Santa Santillán |
| Huerta | Sea auto-suficiente para los comités |
| Radio | |
| Espacio de niñez | Lugar donde podrán jugar los chicos |



Imagen 151. Ficha en construcción para la producción colectiva del programa. Perspectiva de los edificios desde el anfiteatro. Gentileza Ariel Jacobovich.



Imagen 152. Carpeta para realizar gestiones ante organismos públicos nacionales e internacionales. Gestiones iniciadas ante UGOFE + ADIF (Unidad de Gestión Operativa Ferroviaria de Emergencia + Administrador De Infraestructuras Ferroviarias). Gentileza Ariel Jacobovich.

RED DE SABERES. Los demás edificios en la estación, que completan los lados del patio central que generan, contienen los programas surgidos colectivamente y consensuados en asambleas de proyecto —en la ficha de la imagen 151. Los bloques de cemento y la herrería provienen de la Ciudad Roca Negra al igual que los otros oficios necesarios. La textil, que está en funcionamiento, puede proveer el resto de los materiales. La mano de obra es la del movimiento y la comunidad organizados.

Como parte del proceso proyectual, CAPA realizó gestiones para viabilizar la propuesta ante diversos organismos públicos nacionales e internacionales. Un documento de 25 páginas condensa el proceso completo con el desarrollo de los instrumentos técnicos necesarios que incluyen el proyecto para el espacio público, detalles del mobiliario urbano e interior, planos de los nuevos edificios con balance de superficies y circulaciones: una herramienta que empodera a la comunidad. Independientemente de los vaivenes de la coyuntura política —por ejemplo, la UGOFE, que había sido fundada en 2005, se disolvió en 2014—, la comunidad organizada cuenta con la herramienta para continuar las gestiones. De este modo, el proyecto para la estación Kosteki y Santillán aborda el problema de una memoria en acción que se mantiene viva en las actividades culturales, productivas y educativas en el presente en un lugar simbólico compartido a través de estrategias proyectuales que posibilitan repensar los alcances de los instrumentos y las prácticas de las y los arquitectos en un trabajo colaborativo,

Un lugar, compartido entre la memoria de los acontecimientos, el sueño de las luchas y el presente de los que la transitan diariamente. Un lugar compartido entre una multiplicidad de actores, de usos y significados que confieren a este proyecto un carácter especial y que nos lleva como arquitectos a repensar los modos de intervención [...] reflexionar sobre nuestras prácticas como profesionales en relación con nuestra sociedad, sus necesidades y su historia. (CAPA, 2015: 124).



Imagen 153. Visualidad proveniente de las organizaciones sociales. Gentileza Ariel Jacobovich. En http://arieljacobovich.com.ar/capa_ciudadrocanegra/

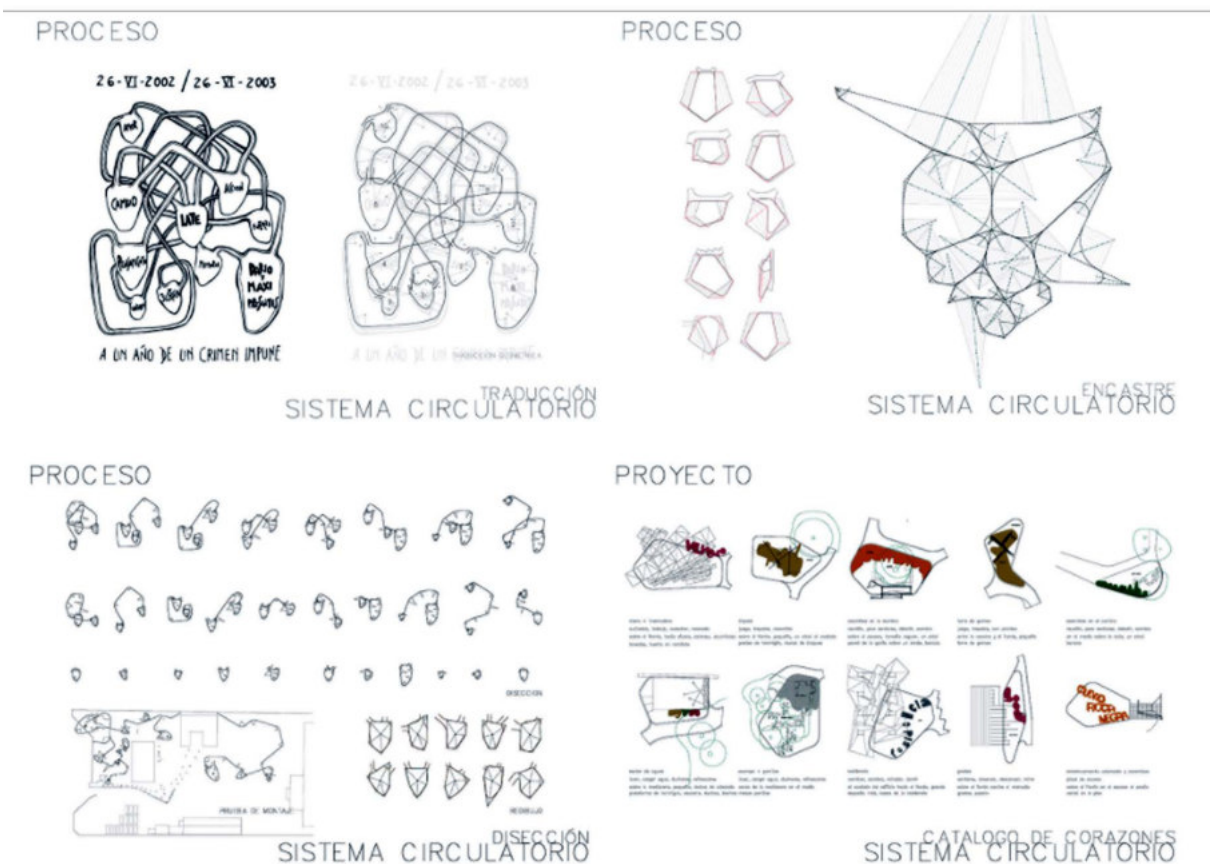
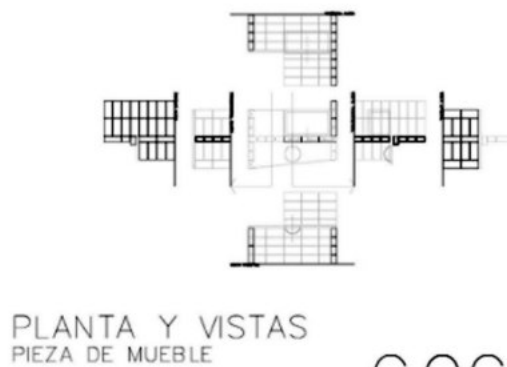
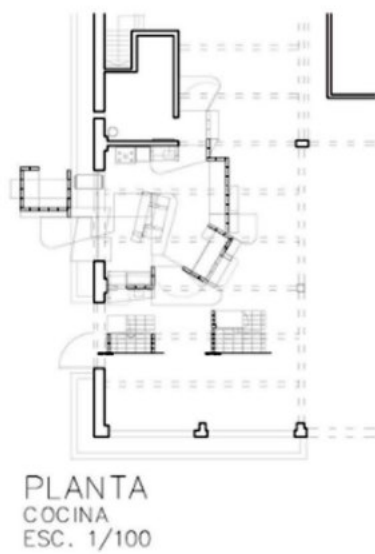


Imagen 154. Proceso de definición formal a partir de una visualidad co-producida: traducción- encastre- disección- catálogo. Gentileza Ariel Jacobovich. En http://arieljacobovich.com.ar/capa_ciudadrocanegra/

OFICIO. Para el proceso de definición formal de los edificios CAPA recurre con oficio a otro disponible: la lógica geométrica que Enric Miralles desarrollara en su obra. Elena Rocchi, nos explicaba la obsesión de Enric Miralles por resolver las formas curvas a través del empalme de dos rectas con círculos, en ese entonces “a mano” (“comando *fillet*, no *spline* de *AutoCad*”). En los elementos de herrería de la estación y en los solados, se verifica dicha manera de componer. Cuando operan con bloques de cemento, disponen las piezas ortogonales de manera oblicua dejando entre ellas, a modo de articulación, el vacío que resolvería el empalme curvo entre rectas con otros materiales que puedan manipularse de modo sencillo, como es el caso de la madera.



Imagen 155. Replanteo cocina. Espacios definidos por bloques de cemento. Gentileza Ariel Jacobovich. En http://arieljacobovich.com.ar/capa_ciudadrocanegra/



COCINA

Imagen 156. Organización formal de los elementos que definen la cocina. Las piezas de madera articulan, con técnicas sencillas de corte, los espacios conformados por bloques y piezas ortogonales de cemento. Gentileza Ariel Jacobovich. En http://arieljacobovich.com.ar/capa_ciudadrocanegra/

[investigador] defensor y activista ... "participante apasionado"
como facilitador de la reconstrucción de múltiples voces.

Egon Guba e Yvonna Lincoln, 1994.

DE LO PERMANENTE Y LO EFÍMERO

Actividad mnémica duradera.



**DE LO
EFÍMERO**

**Y LO
PERMANENTE**

DE LO PERMANENTE Y LO EFÍMERO para una actividad mnémica duradera.

Quienes promueven los proyectos y las construcciones de memoriales en el espacio público vinculados a violaciones a los DD.HH. pretenden contribuir a que *Nunca más* vuelvan a repetirse crímenes contra la humanidad. Se abre un debate respecto de cómo tramitar la memoria relacionada al trauma social que genera el genocidio —y otros crímenes que involucran al Estado— y si es posible que un soporte material, como es el caso de un memorial, colabore con el proceso de duelo, convoque a co-construir y/o evocar una historia acerca de un pasado, propicie la reflexión y, más aún, promueva la acción en el presente. Es necesario entonces que estos dispositivos mnémicos interpelen, generen interrogantes, *con-muevan*, estimulen los sentidos a través de proponer otras maneras de interactuar y percibir más allá de la vista tal como se exhibe en los casos referidos. Se trata de indagar en estrategias e instrumentos proyectuales co-construidos orientados por la preocupación de extender y convocar otros saberes tendientes a comprometer en estas problemáticas complejas a sectores más amplios de la sociedad, no solo a aquellos involucrados directamente.

El propósito que se persigue es que la actividad mnémica sea duradera, independientemente del tiempo previsto para la presencia física de los soportes materiales en el espacio público: se trate de una instalación permanente, de una instalación efímera o de procesos que conjuguen ambas¹. En esta tesis concebimos lo perdurable como lo no perecedero, pero opuesto a lo eternizado e inmóvil: lo perdurable es *siendo*. Lo perdurable es lo que está en movimiento, en permanente transformación, lo que está vivo. La atención a la actividad en estos complejos procesos se vincula a la definición de “memoria activa”², inherente a la condición política de la memoria.

En esta tesis sostenemos que el objetivo de perdurabilidad está ligado al de sostenibilidad. La posibilidad de que un memorial propicie una *memoria sostenible* refiere a que convoque a mantener activos procesos memoriales, siempre en construcción, para lo cual es necesario convocar a la demora colectiva antes, durante y después de instalada la obra: *hacer lento* para la co-producción simbólica del habitar.

Según se trate de memoriales emplazados con vocación de permanencia o de instalaciones efímeras, atender a la perdurabilidad en el tiempo y el espacio una vez instalada la obra, implica indagar respecto de algunos campos diferenciados. Las instalaciones efímeras irrumpen en el espacio público, proponen cambiar la cotidianidad, transformar el paisaje habitual con la aparición de una situación extraña que propicie la reflexión. Si bien el tiempo de la puesta es limitado—en el contexto de un congreso, un seminario, una fecha conmemorativa, etc—, el objetivo es que el impacto estético perdure en el recuerdo, que se multiplique y amplifique en el “de boca en boca” y así el efecto sea duradero. Hemos señalado diversos ejemplos en los que la suplementación de sentidos es una estrategia, como en la acción sobre el *Monumento al 10° aniversario de la Federación Rusa liberación de Bulgaria en 1942*, que participa del debate actual sobre la globalización del mercado en un friso del año 1954 con la transformación de los héroes libertadores en los embajadores del capitalismo: Donald McDonald, Papá Noel, Superman, entre otros.

Imagen 157. Página anterior. The Artist as Katalysator of Memory Thought-Stones-Collection. Horst Hoheisel, Kassel, 1986. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

1 Como en la obra de Horst Hoheisel y Andreas Knitz en Weimar o en la propuesta para el memorial a los asesinados en Europa de Renata Stih y Frieder Schnock.

2 Eva Giberti, psicóloga argentina acuña la noción de memoria activa en el año 1992. “Memoria activa parece una expresión redundante, porque con solo existir la memoria resulta activa; sin embargo, cuando se pretende silenciar las voces que recuerdan, la memoria sobrelleva la asfixia de la actividad estrangulada; por eso corresponde que nos reunamos para recordar lo que sucedió, para denunciar los ascensos con que las fuerzas armadas intentan premiar a los responsables del horror, para reclamar juicio y castigo. En 2010, pero quizá sin imaginarlo, quienes hoy utilizan la expresión memoria activa para recordar la existencia de un universo de nuevas víctimas, jerarquizan la invocación que en aquel momento introduje para reclamar justicia. De este modo habilitan desde otra vertiente y con perfil propio, la voz nueva que se hace oír en sintonía con las voces antiguas de las víctimas de la represión, todas juntas contra la impunidad”. (Giberti, Eva: 1992).

Y UD. RESULTÓ VICTORIOSO DESPUÉS DE TODO. (*Und Ihr habt doch gesiegt*) Hans Haacke. Graz, 1988.

En el año 1988, Hans Haacke realizó una instalación efímera en Graz, capital austríaca del estado de Estiria, en el 50º aniversario de su anexión por parte de Hitler. Tituló su obra “Y Ud. resultó victorioso después de todo”, frase inscrita en el monumento original, también efímero, erigido por los nazis en el año 1938. En aquella ocasión en que Hitler confirió a Graz el título honorífico “Ciudad del levantamiento popular” (*Stadt der Volkserhebung*), instalaron un obelisco de madera envuelto en una tela roja con los símbolos, águila y esvástica, y la tipografía gótica elegida por la estética nazi, sobre la “Columna de la Virgen María” (*Mariensäule*), un monumento de finales del siglo XVII que es un punto de referencia de la ciudad. Sobre el obelisco efímero situaron un cuenco con fuego. Según Albert Speer³ acostumbraba proyectar, grandes banderas rojas con esvásticas completaban la escenografía en la plaza para el evento. La frase *Und Ihr habt doch gesiegt* aludía a un golpe de Estado nazi fallido en Viena en el año 1934.

En el obelisco que realizó Haacke, la única diferencia con el de 1938 era la inscripción sobre una banda negra alrededor de la base que, como un brazalete de luto, rodeaba al nuevo obelisco: “Los vencidos de Estiria: 300 gitanos asesinados, 2.500 judíos muertos, 8.000 presos políticos muertos o muertos en detención, 9.000 civiles muertos en la guerra, 12.000 desaparecidos, 27.900 soldados muertos”. Este texto otorgaba nuevos sentidos a la frase original, “Y Ud. resultó victorioso después de todo”, en el mismo lugar que en el del año 1938. Completó la operación con una serie de carteles, similares a los que se utilizan para publicidad, en los que reproducía la misma estética donde el texto “Ciudad del levantamiento popular”, interpelaba de modo diferente a quienes se encontraban con estos dispositivos y las mismas frases, de 50 años atrás, en el espacio público en 1988.



Imagen 158. Manifestación de 1938 en Graz. Plaza y columna Mariensäule. Instalación *Und Ihr habt doch gesiegt*, Hans Haacke, 1988. Ph: Hans Haacke. Fundación Generali Colección-Préstamo permanente para el Museo de Arte Moderno de Salzburgo.



Imagen 159. Las dos frases, Arriba la original: “Y Ud. resultó victorioso después de todo”; debajo el texto que agrega el artista suplementa sentidos a la intervención: “Los vencidos de Estiria: 300 gitanos muertos, 2.500 judíos muertos, 8.000 presos políticos muertos o muertos en detención, 9.000 civiles muertos en la guerra, 12.000 desaparecidos, 27.900 soldados muertos”. Carteles frente a la plaza. Detalle periódicos de 1938. Ph: Fundación Generali Colección-Préstamo permanente para el Museo de Arte Moderno de Salzburgo.

³ Arquitecto jefe del partido, bajo la dirección de la Oficina Principal de la Construcción, desarrolló varias propuestas que no llegaron a construirse. Las obras efímeras para las manifestación nazi expresan su trabajo. El *Campo Zeppelin*, una de sus obras que se conserva, muestra la atención a la dimensión escenográfica en los efectos lumínicos.

En el medio de lo que se recompone virtualmente como una esvástica en los afiches callejeros, Haacke pegó reproducciones de periódicos de aquellos días dando cuenta, a través de documentos, de un momento en el que gran parte de la sociedad en Graz — que incluía expresiones de la Facultad de Derecho de la Universidad y de representantes de la Iglesia— hacía pública la bienvenida a la nueva era Nazi, cuestión que interpelaba a las instituciones en tiempo presente.

La instalación artística de Haacke, el obelisco y los carteles fue atacada por neonazis que arrancaron los afiches e incendiaron el obelisco de madera: otra inscripción añadía nuevos sentidos. La decisión del artista de realizar su obra sobre un monumento existente, recuperándolo como palimpsesto simbólico, es una operación que contribuye a tramitar colectivamente un pasado que resuena con renovada vigencia en el presente europeo.



Imagen 160. Columna Mariensäule. Exposición en la Fundación Generali Colección-Préstamo permanente para el Museo de Arte Moderno de Salzburgo. Ph: Werner Kaligofsky. Obra atacada por neonazis. Ph: Angelika Gradwohl, 1988.

LUGARES DE RECUERDO. (“Places of Remembrance”- *Orte des Erinnerns*). Renata Stih y Frieder Schnock. Berlín, 1993.

La utilización del equipamiento urbano para publicidad, y otros de uso cotidiano como los carteles viales, son disponibles con los que también trabajaron Renata Stih y Frieder Schnock. En el año 1993 realizaron un memorial en el barrio Bávaro (*Bayerische Viertel*) del distrito Schöneberg de Berlín. Centro de la vida intelectual berlinesa antes de la guerra, allí habitaron 16.000 judíos y judíos alemanes —Hannah Arendt y Albert Einstein entre otras y otros. Actualmente es un lugar caracterizado por su tranquilidad y sin vestigios de lo ocurrido. La propuesta fue irrumpir, sin previo aviso en el vecindario, fijando a las columnas de alumbrado público 80 señaléticas similares a las de orientación para el tránsito⁴ de doble lado. La imagen, asimilable a los protocolos institucionales habituales, provocaba la reacción de quienes, circulando por el vecindario y en la proximidad a los carteles, podían leer por ejemplo, “Los veterinarios judíos no pueden realizar prácticas. 3.4.1936” y debajo, “Prohibición general de empleo. 17.1.1939”, “Los médicos judíos ya no pueden practicar. 25.7.1938”, el reverso de una pizarra rezaba “Los niños judíos son expulsados de las escuelas públicas. 15.8.1938” y debajo, “Prohibición de asistir a la escuela. 20.6.1942”. (Stih, Renata y Schnock: 1993). Stih y Schnock habían seleccionado las leyes antijudías alemanas vigentes entre los años 1933 y 1945 y las transcribieron junto a la fecha de su promulgación con la intención de visibilizar el rol del Estado más que centrarse directamente en las víctimas⁵. En el reverso de los carteles aparecía la imagen cotidiana que ilustraba las leyes: un perro, un gato, un termómetro, una pizarra, un llavero, un collar, un teléfono, un traje de baño o el dibujo de una rayuela en el piso, entre otras.

⁴ Hace recordar la propuesta ganadora y emplazada en el Parque de la Memoria de Buenos Aires en el año 2010, “Carteles de la memoria” del Grupo de Artistas Callejero (GAC), consistente en 53 carteles que emulan señalizaciones viales que denuncian y marcan el terrorismo de Estado en Argentina. Por las consideraciones generales que realizamos en ocasión de esta tesis sobre el Parque de la Memoria y su emplazamiento, el impacto de esta obra no es el mismo que las que el GAC instalara para escrachar a genocidas y señalar ex CDDs desde el año 1997.

⁵ No hay víctimas sin perpetradores. Nótese la insistencia en la palabra “judío”. Se trata, aún hoy, de una palabra que se evita pronunciar, refiriéndose a “ellos”.



Imagen 161. Arriba, plano del barrio Bávaro y puntos de intervención vinculados a los temas a los que aluden las prohibiciones, frente a actuales panaderías o joyerías. Abajo, "Los judíos en Berlín solo pueden comprar comida entre las 4 y las 5 de la tarde. 4.7.1940", "Las joyas, los artículos hechos de oro, plata o platino, y las perlas que pertenecen a los judíos deben ser entregados al Estado. 21.2.1939." Ph: Stih y Schnock, 1993.



Imagen 162. Carteles metálicos fijados a postes de iluminación con leyes antijudías ilustradas con objetos cotidianos, "Para evitar dar una impresión negativa a los visitantes extranjeros, se eliminarán los letreros con un lenguaje fuerte. Signos como "Los judíos no son bienvenidos aquí 'serán suficientes'. 29.1.1936 "Prohibición de empleo para actrices y actores judíos. 5.3.1934". "Los acuerdos de alquiler con judíos se pueden rescindir sin motivo y sin cumplir con los plazos legales establecidos. Los judíos pueden ser enviados a las llamadas 'casas de judíos'. 30.4.1939." Ph: Stih y Schnock, 1993.



Imagen 163. Multiplicación de dispositivos. Publicación de la intervención con planos de 1933 y 1993 del barrio Bávaro y leyes antijudías. "Lightboxes" (1524 x 1220 mm) en el Museo Judío de Nueva York 2003/2004, sobre el memorial "Lugares de memoria" en el Barrio Bávaro, 1993. Ph: Stih y Schnock, 2003.

En esta instalación el territorio de inscripción es la ciudad, tomando como muestra al barrio Bávaro. La irrupción sorpresiva generó denuncias de las y los vecinos que encontraron el espacio público inundado de símbolos antisemitas. La reacción de quienes se manifestaron fue parte de la intervención. Identificar que se trataba de leyes que tuvieron vigencia y fueron aceptadas por la ciudadanía de entonces fue un modo de vivenciar la violencia y la humillación cotidiana y naturalizada que padecieron las y los judíos: la misma naturalización que hizo posible las deportaciones y el exterminio. En la actualidad, no hay personas de origen judío en el barrio. Esta intervención materializa el impacto de las producciones simbólicas en el habitar cotidiano.



Imagen 164. Presentación del contenido de los carteles ante la autoridad local. Según Stih y Schnock, la estrategia de la utilización de acuarelas en colores pasteles favoreció que la propuesta fuese aceptada a pesar de su fuerte contenido político, "Lugares de memoria" en el Barrio Bávaro, Stih y Schnock, 1993.

Los trabajos en relación a las producciones simbólicas en los casos anteriores emergen de la subjetividad de las y los artistas que convocan a dinamizar aquello que suele estar naturalizado en los contextos que habitamos. Las intervenciones en el espacio público se presentan y actúan de diversos modos en cada persona. Si bien, las obras se completan con las reacciones y afectaciones que provocan, interesa detenernos en otras en las que el registro simbólico es co-producido y, para que la intervención sea posible, es clave la participación en su co-construcción.

COLECCIÓN DE PIEDRAS PENSANTES. "The artist as katalysator of memory through stones-collection" (*Denkstein Sammlung*). Horst Hoheisel, Kassel, 1986.

En la estación de trenes de Kassel (*Hauptbahnhof*) se conserva —itinerando— la instalación que Horst Hoheisel realizara en el año 1986⁶ con la participación inicial de estudiantes de escuelas públicas locales extendida progresivamente a una acción colectiva.

Mientras en Kassel se daba el debate en torno a la fuente de Aschrott, como parte de la argumentación para realizar la fuente negativa frente al palacio municipal, Hoheisel recuperó del archivo de la ciudad los nombres, las direcciones y los retratos de las víctimas deportadas desde la estación de Kassel. "Y les respondí: Cuando uno de ustedes pueda devolverle la vida a una de estas víctimas, yo seré el primero que construiré esta fuente de forma positiva." (Horst Hoheisel citado por WTKT, 2009: 62).

Esa búsqueda lo llevó a un libro *Los nombres y destinos de los judíos de Kassel 1933-1945* (*Namen und Schicksale der Juden Kassels 1933-1945*) y a la información respecto del destino de las deportaciones. Uno era Riga, lugar de donde eran oriundos los padres de Hoheisel. Los silencios que rodeaban lo acontecido sobre el nazismo se convirtió en un asunto personal. Decidió realizar una convocatoria para la reconstrucción de las identidades acalladas durante más de cincuenta años y comenzó en las escuelas. Con el libro, una piedra y una hoja de papel iniciaba las conversaciones con una solicitud: que levantaran la mano quienes conocían a un judío. No dejaba de sorprender que la respuesta era negativa. El artista les relataba que en esos mismos pupitres se habían sentado quienes hoy habían caído en el olvido. Esta operación es clave en tanto propicia la identificación como parte de los procesos mnémicos que se proponen *con-mover* y no solo transmitir. La propuesta consistió en una tarea personal: escribir la historia de una de esas personas que aparecían en el libro y devolverlas, de este modo, al recuerdo. Luego, la consigna era envolver la piedra⁷ con la hoja y depositarla en unas cajas metálicas que el artista había dejado en las escuelas para tal fin.

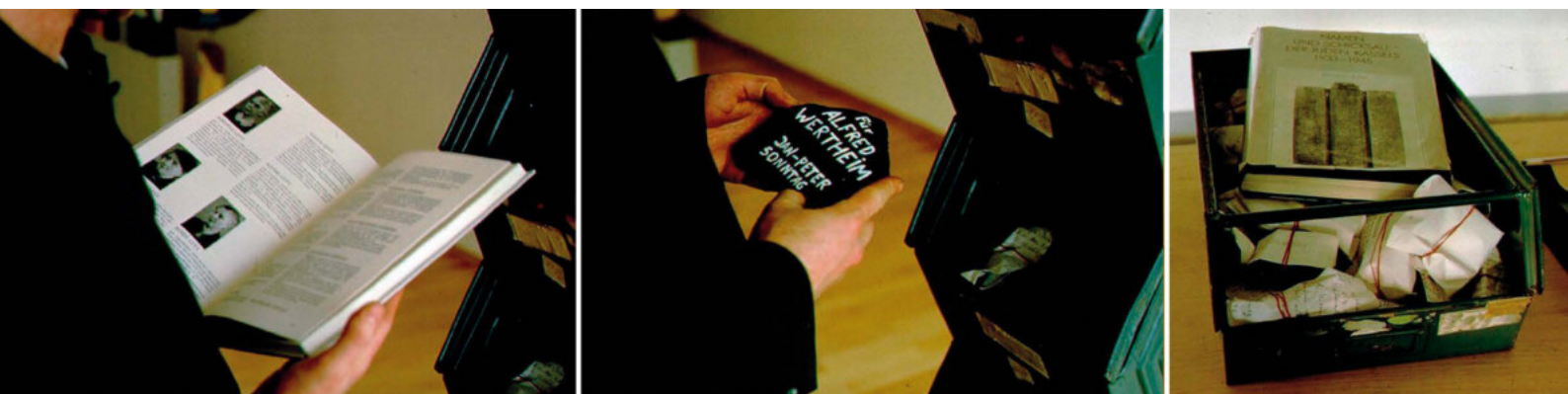


Imagen 165. Páginas interiores del libro *Los nombres y destinos de los judíos de Kassel 1933-1945*. Las cajas metálicas que guardan cada una de las piedras envueltas con hojas que contienen las biografías reconstruidas por quienes participaron, estableciendo conexiones interpersonales. Ph. Horst Hoheisel, 1986.

6 Experiencias similares se repetirieron en Berlín y en Munich entre los años 1986 y 1990.

7 Cabe rescatar la operación simbólica que se dinamiza con la utilización de una piedra característica de la tradicional ritualidad judía que se remonta a cuando antiguamente las tumbas se cubrían con piedras como un modo de preservar el lugar. También se liga al valor de la eternidad que inscribe una piedra en contraposición a la caducidad de una flor utilizada en ceremonias de otros credos vinculadas con la muerte.

La participación se extendió de las escuelas públicas a más de mil personas durante un año. Las cajas fueron llevadas al andén de la estación desde donde partieron los trenes en los que fueron deportadas las personas de origen judío de Kassel.



Imagen 166. Instalación en el andén de la Hauptbahnhof de Kassel. Proceso de reposición de biografías en la misma estación. Ph, Horst Hoheisel, 1986. Detalle de la obra donde se especifica la fecha de una de las deportaciones a Riga. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.



Imagen 167. Horst Hoheisel en la instalación trasladada al hall de la Hauptbahnhof de Kassel. Pueden verse algunas biografías en el libro y la variedad de piedras y envolturas que dan cuenta de la diversidad. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.

Esta instalación es una co-construcción que convoca a generaciones diversas y a sus vivencias, posibilita dinamizar experiencias en las que se producen entrecruzamientos entre lo singular y lo colectivo. En el espacio público se trama la dimensión simbólica cultural de “imaginarios sociales” (Baczko, 1984 [1999]) con la dimensión simbólica de la constitución propia de cada sujeto en la demora personal para el trabajo de recuperación de la biografía de una víctima. Hoheisel nos compartió algunas pequeñas historias: la de un profesor que, frente a la colección de piedras, reconoció un nombre que había visto días antes vaciando el departamento de su abuela recientemente fallecida. Una sábana bordada tenía ese nombre. Fue a la dirección que leyó en el libro y todos los miembros de la familia habían sido asesinados. Había querido devolver ese objeto robado, parte de tantos otros a las familias judías: una práctica habitual que, en este caso, contaba con la participación silenciosa de sus propios familiares.

Otra historia. Una mujer trabajó en Israel en un asilo para ancianos. Allí le contó a una anciana que ella en Kassel había dedicado una piedra a determinada persona. Esa anciana empezó a llorar, la piedra había sido dedicada a su madre. Se dio un proceso memoria al alcance de todas estas historias individuales. (Hoheisel entrevistado por WKTK, 2009: 63).

Hoheisel nos dice que su trabajo funciona como un catalizador que activa memorias con la participación de muchas personas.

LA QUÍMICA DE LA MEMORIA. Horst Hoheisel, Mariantonia Sanchez, Marga Steinwasser. Argentina, 2005-2007.

La *química de la memoria* es una instalación colectiva en la que Horst Hoheisel vuelve a funcionar como catalizador, quizás esa sea la motivación para el nombre de la obra itinerante. Según la RAE, en referencia a una persona, un catalizador es aquella que estimula el desarrollo de un proceso. Este rol autoasignado es sugerente para repensar roles en nuestras propias prácticas.

Como dijéramos anteriormente, Hoheisel fue invitado a la Argentina en el año 2004 a compartir su trabajo y experiencias sobre memoria. En el año 2005 inició *la química de la memoria* en Buenos Aires con un proceso abierto en el que se solicitaba un objeto personal que, de algún modo, pudiera ser vinculado con la época de la dictadura en Argentina por parte de quien lo seleccionaba. Con ciertas similitudes con la colección de piedras de Kassel, se debía completar la entrega con la historia que ligaba al objeto con la experiencia vivida durante la dictadura, escrita en un papel en forma de etiqueta. "Mientras que yo había activado el proyecto solamente como catalizador, la química de la memoria fue cuidada por la socióloga Mariantonia Sanchez [...] La artista Marga Steinwasser de Buenos Aires asumió la parte artística." (Hoheisel, 2009: 59). Este trabajo colectivo se expuso por primera vez en el año 2006 en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y en el 2007 en el Museo de la Memoria en Rosario.

Los objetos cotidianos re-situados movilizan suplementaciones de sentidos en distintas direcciones. Se comparten experiencias, se recuerda, se co-construyen las memorias. Recordamos, de la muestra del año 2007, un vestido sin terminar en un maniquí. La modista los acercó al proceso de la química. El vestido sin una manga, nos habla de la clienta que nunca volvió: el vacío que dejó su ausencia. Había tazas con el logo del mundial '78, publicaciones que se leían a escondidas. Hoheisel participó con una cajita vacía con un texto que decía: "esta historia no es la mía". Nos estaba susurrando sobre el riesgo de la globalización de la memoria.



Imagen 168. Química de la Memoria en Rosario. Museo de la memoria, 2007. Ph, Horst Hoheisel, 2007.

DEMORAS Y CO-PRODUCCIÓN SIMBÓLICA Y MATERIAL. Mostramos diversas estrategias proyectuales exploradas por las y los arquitectos y artistas con el objetivo que los memoriales en el espacio público convoquen a una actividad mnémica duradera. Hemos señalado que los procesos de proyecto, para instalaciones efímeras o permanentes, requieren de demoras para la producción simbólica y material —de entrecruzamiento entre lo singular y lo colectivo, entre lo subjetivo y lo transubjetivo— para dinamizar los diversos saberes necesarios hacia *memoriales sostenibles* que propicien la reflexión y *conmuevan* a quienes incluso, en principio, no participan o les resulta ajeno lo que se pretende memorar.

En la de-construcción de los casos abordados, registramos que los emprendimientos para las memorias, si bien se caracterizan por iniciativas diversas, en todos los casos se originan en los reclamos y las luchas de quienes otrora fueron silenciados —espartaquistas, minorías, personas que perdieron la vida en conflictos bélicos vergonzantes para sus propias naciones, republicanas y republicanos y militantes sociales—, para lo cual, el problema de *representar* la muerte es un asunto que exige hacer lento y “en demasía” para la construcción de sentidos—ya lo habían anticipado John Ruskin y su discípulo Adolf Loos. Esto último estimuló la emergencia de soluciones materiales novedosas y el despliegue de la sensibilidad por el paisaje.

El genocidio industrializado y sistemático exigió repensar los límites de la Arquitectura y el Arte para que *nunca más*. El llamado al silencio de Adorno es un llamado a otra demora. Una demora que posibilita visibilizar de modo privilegiado la otredad, para lo cual, quienes proyectan memoriales en el espacio público se concentran en cómo interpelarla. En el intento de propiciar experiencias y reflexiones in-corporadas (conocimiento corporeizado), la visualidad como ámbito de especulación por excelencia en la Arquitectura y el Arte—artes visuales— debió expandirse hacia los demás sentidos. La producción simbólica y material, en la mayoría de los casos, queda todavía solo en manos de las y los artistas y arquitectos que despliegan los recursos propios de sus saberes para *con-mover* y sacar de la pasividad a quienes se presentan como espectadores.

En consonancia con esto último, identificamos una especie de movimiento respecto de las y los protagonistas de la participación para las construcciones simbólicas y materiales. Inicialmente mostramos que las y los proyectistas apelan a diversas estrategias para acercar lo que se pretende memorar a quienes circulan por el espacio público a través de obras que provocan experiencias vivenciales. Registramos otros procesos en los que los momentos de demora y de detención se expanden desde la subjetividad de las y los arquitectos y artistas, que se dirige a la de una persona —que puede o no compartir su experiencia con otras y otros—, hacia otro tipo de procesos en los que la demora es colectiva y no solo involucra a artistas. La co-construcción simbólica y material se realiza antes, durante el proyecto, se continua durante la construcción y se prolonga una vez instalada la obra. Se trata de propuestas que se concentran en gestionar la participación para co-construir procesos transubjetivos que promuevan reflexiones tanto en singular como hacia la vivencia colectiva para la producción de formas *con-formadas*. Pero como es sabido, la memoria emerge en tiempo presente y se caracteriza por ser un fenómeno político por lo cual es un territorio en disputa por sus sentidos. Entonces, ¿existen “condiciones” que faciliten que un memorial propicie una actividad mnémica duradera?, ¿qué procesos en la gestión y producción proyectual favorecen una *memoria sostenible*?

En *nuestro laboratorio* nos apoyamos en las tres condiciones tramadas que identifica Susana Torre: “sitio, propósito y representación” (2006: 17), que re-elaboramos como *palimpsesto simbólico, agenda co-construida y forma con-formada*.

*Las construcciones no son más o menos “verdaderas” en ningún sentido absoluto;
simplemente son más o menos informadas.*
Egon Guba e Yvonna Lincoln, 1994.

PARTE II | ELABORACIÓN

Nuestro laboratorio.

Recapitulando

RECAPITULANDO: hacia la co-construcción de los objetos teóricos.

Retomamos los interrogantes, ¿existen “condiciones” que faciliten que un memorial propicie una actividad mnémica duradera?, ¿qué procesos en la gestión y producción proyectual favorecen una *memoria sostenible*?

En la primera parte, señalamos que la co-construcción de las dimensiones simbólicas y materiales, que se manifiestan de modo privilegiado en los procesos en torno a memoriales, exige un *hacer lento* para favorecer la dinamización de los saberes involucrados en propuestas sostenibles. En esta tesis, nos detenemos en el impacto que tienen los procesos de construcción de dichas dimensiones en la actividad proyectual y en sus producciones. Cabe recordar la definición de Arquitectura que realizara Ludovico Quaroni (1980 [1977]) en su libro *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de Arquitectura* que revelan un aspecto clave para nuestra investigación, señalado por Ignacio Lewkowicz y Pablo Sztulwark y que estaría cifrado en el propósito de “humanizar” de la Arquitectura, cuestión que llevaría a definirla como espacio del sentido,

La Arquitectura es una actividad que humaniza el espacio [...] La apropiación espacial que humaniza el espacio lo constituye como espacio de sentido. Así, la Arquitectura no trata sobre el espacio sino sobre la humanización del espacio. Pero aquí “la humanización del espacio” significa el sentido del espacio [...] El espacio de la Arquitectura es el espacio del sentido. (Sztulwark y Lewkowicz, 2003: 52).

Sztulwark señala que “en este carácter problemático del *universo de sentido*, el arquitecto asienta su tablero.” (2003: 53). En nuestro laboratorio, y en la experiencia proyectual de la que emerge este tesis, mostramos que el problema de la deconstrucción, reconstrucción y co-construcción del “universo de sentido” no puede asentarse solo en el tablero de las y los arquitectos. Se trataría de una compleja labor que exige *indisciplinamientos* que posibiliten interrogar los abordajes epistémicos y las diversas trayectorias metodológicas que han insistido en “anunciar, cual Zaratustra, la llegada inminente de un Superarquitecto capaz de estas proezas...” (Chavez, 2003: 39). Procuramos mostrar, a través de la reflexión sobre las progresivas estrategias que exploramos en los memoriales, que dicha interpelación nos afecta e interroga, a la vez, al interior de nuestras propias prácticas, lo que posibilita identificar la exigencia de reflexiones epistémicas que faciliten convocar la alteridad necesaria para las diversas actividades en las demoras para las construcciones de sentidos del espacio arquitectónico.

Jacques Rancière refería a las fronteras, instaba a desnaturalizarlas y, por qué no, traspasarlas. En torno a las delimitaciones de nuestra actividad proyectual y a la Arquitectura como saber particular, las preguntas formuladas por Lewkowicz y Sztulwark nos enfrentan nuevamente a ciertos pre-juicios disciplinares,

... ¿por qué los objetos pertenecen al campo de la Arquitectura?; ¿de qué modo pertenecen?, ¿qué tipo de objetos pertenecen al ámbito de la Arquitectura?; ¿se trata de objetos arquitectónicos o de un objeto cualquiera puesto en el campo de la Arquitectura?, ¿es la característica del objeto la que lo designa como arquitectónico, o es el campo que tiñe cualquier objeto que se presente en él como arquitectónico?. (Sztulwark y Lewkowicz, 2003:55).

Nos apoyamos en los hombros de Susana Torre y proponemos repensar las condiciones para una actividad mnémica duradera, “sitio, propósito y representación”, con la dis-posición a traspasar fronteras, a “teñir” los objetos y re-elaborarlos como *palimpsesto simbólico, agenda co-construida y forma con-formada*, para la co-construcción de los sentidos del espacio.

Recapitulando

Respecto del “sitio”, referimos a **PALIMPSESTO SIMBÓLICO**: situar en la producción transubjetiva.

Como hemos señalado, el lugar de emplazamiento del memorial puede estar predeterminado al coincidir con lo que se pretende memorar. Si bien en esa circunstancia esa conexión es directa, para que la actividad mnémica perdure es necesario atender también a la producción de transubjetividad que incluye la transgeneracional. Revelar las diversas experiencias personales y colectivas involucradas —de las organizaciones barriales, de los movimientos sociales, de los organismos de DD.HH., entre otras— facilita arribar a una adecuada conformación de la espacialidad de la arquitectura y de los territorios del habitar.

Teniendo en cuenta el vínculo entre el habitar y la categoría analítica *habitus* de Pierre Bourdieu referente a “las estructuras incorporadas” (1994 [1997:8]) entendidas como prácticas sociales constituyentes en tanto formas de conocimiento —emergidas de las vivencias— se identifica la necesidad de convocar las diversas subjetividades, los rituales cotidianos individuales y colectivos para colaborar en la identificación de los sitios para los memoriales entendidos como palimpsestos simbólicos. Las capas sobre capas de experiencias vividas y contadas en relación a esos lugares que favorecen memoriales sostenibles.

En Argentina, las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, que continúan realizando todos los jueves, producen reinscripciones en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, en la Plaza 25 de Mayo de Rosario y en las demás plazas del país. Si bien se trata de espacios institucionales, las memorias co-construidas en las que elegimos detenernos, no son solo institucionales. Se trata de descubrir en los territorios las múltiples escrituras sobre escrituras. La Plaza de Mayo ha sido tribuna y escenario de acontecimientos que marcaron las memorias oficiales pero también las “de a pie”. El caso del Puente Pueyrredón y la Estación Kosteki y Santillán, presentan similitudes con la plaza aunque no tengan su mismo peso cívico, “el Puente es memoria pero no es memoria representacional. Más bien, es una interpelación inevitable que nos recuerda lo que aconteció. El puente se hace lugar cuando nos susurra que algo ha tenido lugar.” (Sztulwark: 2006). Para definir el lugar de emplazamiento de un memorial se trata de gestionar la participación convocando también a quienes colaboren a escuchar aquello que también es “susurrado”.

Existen otros casos en que el emplazamiento del memorial no coincide con los acontecimientos a recordar. El esquema institucional de administración de la memoria, a través de la erección de monumentos, suele elegir entonces para sus ubicaciones sitios emblemáticos de las ciudades por los atributos cívicos inherentes a dichas representaciones o, como en el caso del Parque de la Memoria de Buenos Aires, se instalan en lugares ligados a proyectos vinculados al interés de desarrollos urbanos más generales. No obstante, como hemos visto, Maya Lin consigue, con su propuesta, dar voz a quienes no la han tenido y poner en marcha procesos mnémicos a pesar de estar el memorial a las y los veteranos de Vietnam situado en el Mall de Washington, espacio cívico emblemático de los EE.UU. Se suele correr el riesgo de que estos espacios memoriales funcionen más en el marco de los circuitos turísticos que como parte de los procesos de memoria con el riesgo de la banalización de sus sentidos. Definir el “sitio” como *palimpsesto simbólico* implica atender a la suplementación de sentidos que lo transforman en lugar de las memorias —en plural— y esa actividad debe ser colaborativa. Este posicionamiento remite al plano axiológico y político de nuestra actividad para lo cual cabe volver a traer a Hugo Achugar,

...entender “el lugar de la memoria” como un espacio geocultural o simbólico no es suficiente si no se tiene en cuenta la enunciación—en su dimensión pragmática—y, sobre todo, el horizonte ideológico y el horizonte político o “la agenda” política desde donde se construye dicha enunciación.” (Achugar, 2003: 211).

Es por ello que, en consonancia con el “propósito”, referimos a la **AGENDA CO-CONSTRUIDA** concentrada en tres asuntos: habitar el vacío, el activismo y desde el *Sur*.

Para Torre, el propósito es “la formulación de las ideas y valores a ser representados” (2006:19). La cuestión de la representación permitió que desplegaráramos diversas entradas para su abordaje. Por un lado, y en relativo a las fecundas experiencias que revisamos en Alemania —en lo que se desprende de una crítica a la imposibilidad del Arte y a toda posibilidad de representación— las estrategias para *habitar el vacío* son un insumo ineludible en torno a explorar, más allá de la visualidad, espacios arquitectónicos que propongan experiencias *vivenciales*. A la vez, las prácticas artísticas inscriptas en torno a las biopolíticas estimulan exploraciones en las que el cuerpo de quienes participan pueda “cederse” como estrategia para intentar habitar el vacío particular que extiende la desaparición forzada de personas. En estas acciones se revelan vínculos indisolubles entre Arte y política que eluden concepciones elitistas de lo estético apelando a recursos, como hemos reconocido, provenientes de ámbitos muy diversos. En esta tesis sostenemos que el Arte es político “en tanto que sus haceres moldean formas de visibilidad que reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en un sentido común; lo que significa un ‘sentido de lo común’ encarnado en un *sensorium* común.” (Ráncière 2003 [2006]).

Desde el *Sur* supone explicitar la agenda política en tanto “el horizonte ideológico y el horizonte político”. La vocación de las transformaciones es emancipatoria y se propone una posible *reconstrucción intercultural* de la Arquitectura que dialogue con los conocimientos universales que la disciplina, como campo específico, ha sedimentado y sigue construyendo. Para ello revelamos ciertos obstáculos en la pretensión de universalidad de la Arquitectura que puede propiciar clausuras, estigmatizaciones y soluciones pre-formateadas que se evidencian en la insostenibilidad de ciertas propuestas en relación a los diversos propósitos mnémicos.

Esto último se vincula al problema de “las ideas y valores a ser representados” y, por consiguiente, a una representación que excede el campo del saber arquitectónico pero, no por ello, escapa a su interés en tanto oportunidad de repensar los escenarios de despliegue de un modo de gestión y producción específica: el Proyecto. Releva cierta crítica a la representación, que propone comprender la compleja realidad sin mediaciones discursivas en territorios tan disímiles como el teatro¹, la política o la Arquitectura, facilita verificar que se trata de campos en los que el *quehacer* y el *qué hacer* se confunden asimilándolos en el plano ontológico, cuestión que en esta tesis procuramos deconstruir o, ¿acaso el *quehacer* de la arquitectura es representar?.

“La ideología es una de las dimensiones de toda representación” (Laclau, 2006:5) por lo que toda crítica a la representación implica un cuestionamiento al paradigma que la sostiene, al modo de ver el mundo que subyace a un determinado sistema representacional. Se trata de interrogar la supuesta condición de neutralidad operativa de técnicas e instrumentos para ponderar su potencial transformador y emancipatorio en procesos proyectuales participativos. Nos referimos a estrategias proyectuales en las que convocar la participación es clave para poner en marcha una *lengua común* para la definición de una *forma arquitectónica con-formada*.

Como es sabido, en el ámbito de la acción política, la “democracia directa” refiere a un ejercicio directo de la soberanía sin la

¹ Cabe recordar las diversas vertientes herederas del movimiento “teatro de la crueldad” inspirado en los postulados de Antonin Artaud que, en el ámbito teatral, disparan decididamente contra la representación. “Para ello, se recurre a otros medios de expresión que van más allá de las palabras: las entonaciones, los movimientos, los gestos, las actitudes, sonidos, gritos, luces, onomatopeyas. Se dislocan actores, escenas, escenarios y vestuarios, buscando un impacto directo sobre los espectadores que pasan a formar ellos mismos parte de la obra.” (Buzaglo, Alejandra, 2016: 153).

Recapitulando

intermediación de órganos representativos. Con orígenes en la democracia ateniense, esta modalidad tiene en el presente, y en el modo en que los movimientos sociales y organizaciones de base gestionan la política, una vigencia resignificada en el marco de la crisis de 2001 en Argentina —como en otros conflictivos procesos socio-políticos como, por ejemplo, el español. Estas formas de organización se extienden a otros campos que abren a “pensar en todas las formas de creatividad, en todas las inteligencias que son actuadas o son ejercidas cuando el orden normal de las cosas es subvertido.” (Ranciére entrevistado por Galende: 2016). En consonancia con dichas críticas a la representación, proponemos *arquitecturas directas* para lo cual co-producimos dispositivos que favorecen la dinamización de los saberes convocados, necesarios para la elaboración de *arquitecturas sostenibles*. Las *asambleas de proyecto* emergen en el marco de esas preocupaciones.

Ligado al problema de la “representación”, con **FORMA CON-FORMADA** referimos al resultado de la dinamización de los saberes convocados en co-construcciones simbólicas y materiales que in-forman sobre la materia, los oficios disponibles, la medida y nuevos programas para memoriales sostenibles.

Con “representación”, Susana Torre alude a “los diseños y lenguajes visuales que se emplean para comunicar las ideas que constituyen el propósito principal de un monumento” (2006: 21). En este asunto se pone de manifiesto la compleja relación forma/contenido que remite tanto a quiénes participan de la definición de la forma arquitectónica como a las “ideas” a comunicar y nos devuelve a las diversas formas en que se manifiesta el poder y a la “política como actividad estética”,

La política consiste en reconfigurar la partición de lo sensible, en traer a escena nuevos objetos y sujetos, en hacer visible lo que no lo era, en transformar en seres hablantes y audibles a quienes solo se oía como animales ruidosos. En la medida en que la política establece tales escenas de disenso, cabe caracterizarla como actividad “estética”, y esto sin relación alguna con ese adorno del poder que Benjamín llamaba “estetización de la política” [...] No siempre hay política, aunque siempre hay formas de poder. (Ranciére 2003 [2006]).

Se trata de explorar metodologías que faciliten realizar un inventario exhaustivo de lo disponible que incluya oficios y materiales; rituales y ceremonias que informen respecto de la escala, medidas e incluso, nuevos programas para suplementar sentidos. Nos referimos al relevamiento colectivo para la emergencia, de lo que damos en llamar, *tectónica de lo disponible* donde lo disponible también inscribe la dimensión simbólica, los imaginarios y los deseos individuales y colectivos que exigen de la demora para aflorar: es una demora activa, que transcurre en el desarrollo de diversas consignas co-construidas. Las actividades durante la demora son performativas. La elaboración de las colecciones, en las que Hoheisel funciona como catalizador, son un ejemplo. En ese caso, la demora involucra, además, realizar con las propias manos operándose una transformación en el *obrar* de quienes participan. Hacer *in situ* además abre la posibilidad de conversar y realizar intercambios con quienes transitan por el espacio público: otro modo interpersonal y transubjetivo de propagar y activar las memorias.

Las caravanas realizadas en el trayecto de Málaga a Almería, con el objetivo de atravesar la experiencia del recorrido, facilitan la co-construcción simbólica. Participar de un festival, una marcha o una “vigilia”, como en ocasión del proyecto de la Estación Kosteki y Santillán, son actividades en las que es posible detectar aquellos aspectos de la vida, situaciones que se viven cotidianamente y que, no obstante ser el modo en que se desenvuelve gran parte de la actividad social, no suelen relevarse para ser tematizadas. Eventos que al no configurarse en conceptos públicos se alejan y quedan desconocidos generando arquitecturas des-informadas.

LAS ÁGORAS DE LAS MEMORIAS Y LAS IRUPCIONES MNÉMICAS.

En nuestro laboratorio denominamos a los memoriales permanentes *ágoras de las memorias* en el sentido de lugares que convoquen al encuentro, a la circulación de la palabra y a la acción; son lugares para festejos y también para el duelo. A los memoriales efímeros los llamamos *irrupciones mnémicas*, por su aparición inesperada y por un tiempo limitado en el espacio público pero con la intención de provocar un impacto estético de efecto duradero. La posibilidad de reflexionar colectivamente y propiciar reuniones, debates e intercambios están presentes en ambas instancias. La premisa de la perdurabilidad en el tiempo y el espacio, una vez instalada la obra, añade especificidades al proyecto de estas intervenciones que exigen campos diferenciados de indagación: en las *ágoras de las memorias* se trabaja en el modo de suplementar sentidos a la ritualidad cotidiana y favorecer procesos transubjetivos en lugares donde suceden acontecimientos regularmente; en las *irrupciones mnémicas*, se prueba que la intensidad de la experiencia garantiza la perdurabilidad.

La actividad que se convoca en las ágoras de las memorias amplía y cuestiona el modo de participación en las ágoras griegas, limitada a quienes eran considerados ciudadanos —como es sabido no las mujeres, ni los esclavos y los extranjeros— y personas hablantes capaces de hacerlo. La sentencia aristotélica que dice que los seres humanos son políticos porque poseen el poder del habla para poner en común las cuestiones de la justicia y la injusticia mientras que los animales solo tienen voz para expresar placer o dolor, es desestimada en la medida en que se intentan expandir las formas de la comunicación y la expresión y por lo tanto, de la comprensión. Una noción poderosa con un pie en la cultura andina es la de la huaca,

En nuestras culturas andinas, la huaca es el lugar donde se realiza el intercambio simbólico entre la vida y la muerte; [...] un permanente diálogo entre dos formas de existencia; a los muertos se los interroga, sus restos y momias son conservados y respetados y participaban en los eventos especiales de ritos y fiestas.(Botero,2006:91).

En las *ágoras de las memorias* caben las diversas ritualidades, las ceremonias e intercambios de las huacas andinas aunque sumando la dimensión política de las construcciones simbólicas excluida en las últimas. Nombrar como *ágoras de las memorias* refiere a visibilizar, no solo la actividad política inherente a los procesos mnémicos sino también, poner en las discusiones que se trata de un territorio de conflicto en torno a la delimitación y a la existencia misma de una esfera específica de experiencia. En los procesos de gestión y producción proyectual, antes, durante y después de instaladas estas ágoras, la toma de decisiones se apoya en las dinámicas asamblearias por la horizontalidad para “una relación igualitaria” (Vasilichis, Irene, 2009: 8-10) .

En el caso de *irrupciones mnémicas*, las indagaciones en relación a lugar, contenido y forma adquieren particularidades. La decisión respecto del lugar para la acción se vincula directamente a fechas y acontecimientos específicos como oportunidad única para la suplementación de sentidos. Para extender la duración y la participación, los materiales del proyecto están siempre en función de la detección (de manera colectiva) de alguna necesidad concreta que pueda significar un aporte sustantivo a algún sector vulnerable o vulnerable de la sociedad —que los reciba después del desmontaje del memorial. Se trata de ampliar las redes de las memorias convocando participantes que aporten el dato material para el proyecto y, a la vez, propiciar cierto grado de involucramiento en el evento, cuestión que también pasará a formar parte de otras memorias. En relación a otro registro de la sostenibilidad, se trata de la atención al problema de los desechos materiales —en la mayoría de los casos en perfecto estado por ser utilizados para solo una ocasión— que suelen habitualmente ocupar, por tiempo indeterminado, los depósitos de los museos y demás instituciones cuando se desarman las puestas artísticas.

Recapitulando

En las *ágoras de las memorias*, el dato de la materia con que se construyen, emerge de lo disponible en los territorios. En las *irrupciones mnémicas* es una variable desde el comienzo del proyecto a partir de la operación de las especulaciones colectivas respecto de la transformación que se materializará en su reutilización para otra necesidad de carácter permanente. La memoria se activa en el recuerdo de la experiencia efímera y en su emergencia de señales en el nuevo destino de uso comunitario.

La participación es clave a estos proyectos ya que es en los procesos de co-construcción de sentidos donde, además, se activan las memorias. El saber arquitectónico se constituye en brazo técnico que—a través de procesos de conocimiento que exigen tiempo para ir y venir en varias instancias de asambleas proyectuales hacia inteligibilidades recíprocas,—plasma la forma *con-formada*. Cabe recordar que este modo de gestión y producción del proyecto arquitectónico emerge de la preocupación inicial por extender y *con-mover* a amplios sectores de la sociedad para que *nunca más*.

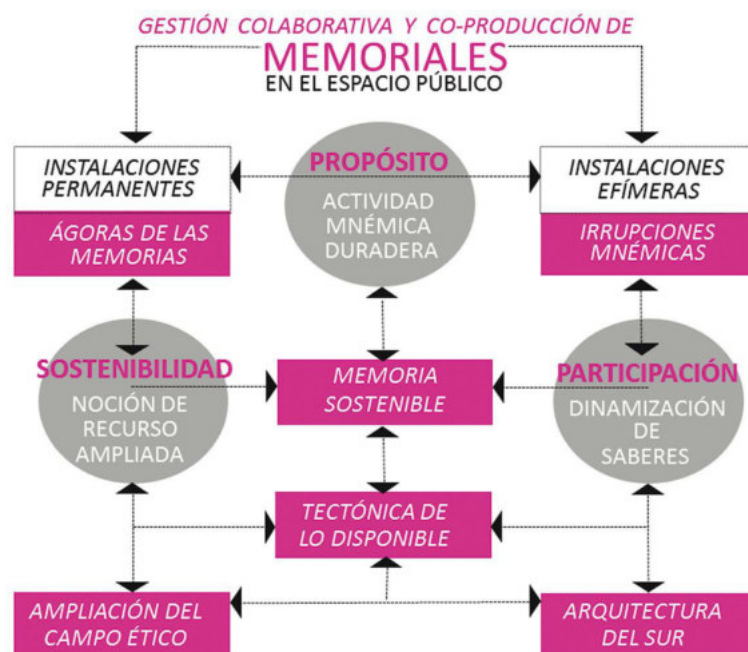


Imagen 169. Objetos teóricos en color magenta a dinamizar en el laboratorio. Diagrama proceso de gestión colaborativa y co-producción de memoriales efímeros y permanentes en el espacio público para una actividad mnémica duradera.

La gestión de la participación es central para co-construir las distintas condiciones que re-elaboramos en el proyecto de los memoriales. Identificamos las variables que, en cada caso, gravitan para las definiciones, ¿quiénes participan, de qué modo y con qué grado de involucramiento?. ¿Quiénes co-construyen la definición del lugar, la medida, la definición material, el contenido?.

- Gestión de la participación para la definición del *palimpsesto simbólico*: el problema de la definición del lugar en relación a la producción de transubjetividad en el proceso memorial.
- Gestión de la participación para la *co-construcción de la agenda*: habitar el vacío, el activismo, desde el Sur.

- Gestión de la participación para la definición de la forma *con-formada*: la medida en el habitar las memorias, la materia en el inventario de recursos disponibles, los oficios y materiales y la co-construcción de la dimensión simbólica para el programa.

El siguiente diagrama es una matriz general del proceso de gestión y producción del proyecto de las *ágoras de las memorias* en el espacio público. Su confección explora algunos códigos gráficos que forman parte de los núcleos de investigación dinamizados en la propuesta estético-conceptual: la co-construcción de una *lengua común* para instancias de interacción cognitiva donde circula información cualitativa significativa, atendiendo a cómo visualizarla.

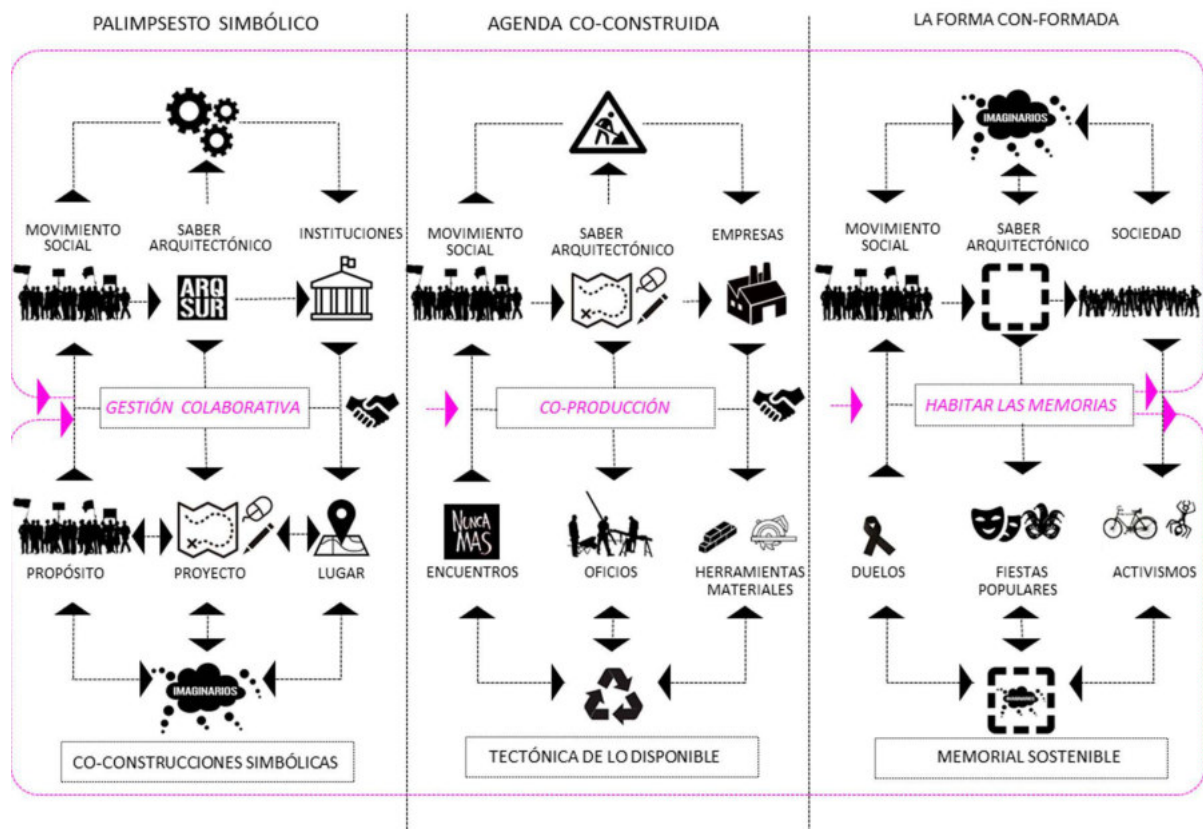


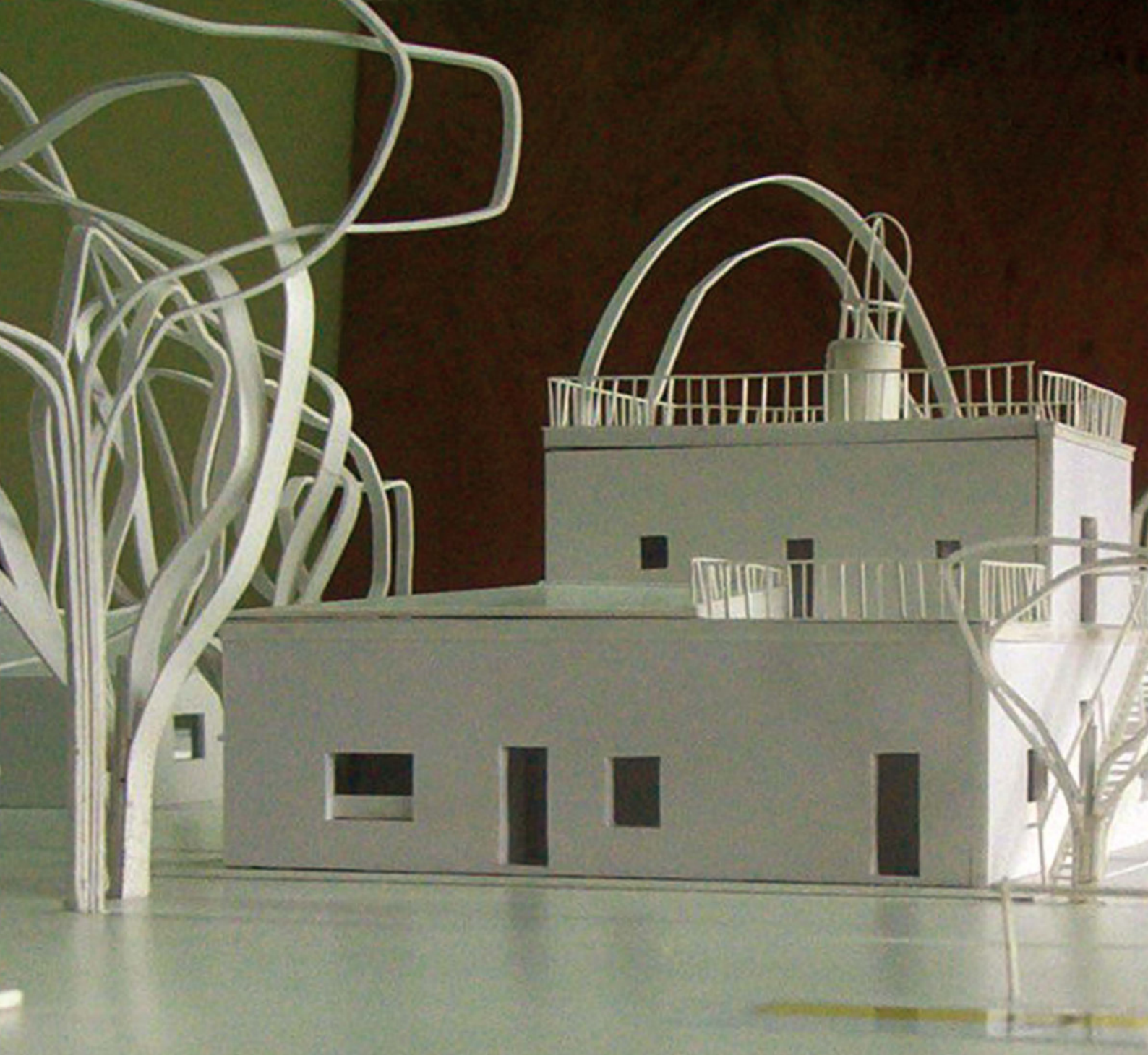
Imagen 170. Diagrama del proceso general de gestión y co-producción de las ágoras de las memorias en el espacio público: Palimpsesto simbólico, agenda co-construida, la forma con-formada. Se utilizan íconos disponibles en internet, quienes participan pueden descargar los que consideren necesarios en cada caso.

Entre los años 2006 y 2016 realizamos las exploraciones proyectuales que conforman *nuestro laboratorio*. Revelamos las estrategias para convocar los diversos saberes necesarios en las tres condiciones re-elaboradas, atendiendo a cómo impactan en la definición espacial, material, funcional y simbólica de los proyectos. Registramos en cada caso el grado de participación e involucramiento de las y los inicialmente convocados a participar —quienes impulsan las iniciativas, las y los arquitectos, estudiantes, integrantes de los movimientos sociales e instituciones, las y los vecinos, entre otras y otros— y las diversas herramientas, instrumentos y tecnologías que, progresivamente, co-construimos para *memoriales sostenibles*, así concebidos.

*...poner en evidencia la necesidad de producciones colectivas de conocimiento
articulando los saberes de expertos
junto a la subjetividad y sentido común en la vida cotidiana,
con el objetivo de producir transformaciones en el orden de la utilidad social del conocimiento.
Paula Peyloubet, 2014.*

EL CAMINO DE LA MEMORIA

Recuperando saberes olvidados



RECUPERANDO SABERES OLVIDADOS

EL CAMINO DE LA MEMORIA. Arquitectura del Sur Colectivo. Granadero Baigorria, 2006-2009.

Durante el año 2006 realizábamos, en un pequeño taller asignado en la Facultad de Arquitectura de la UNR, la maqueta de “la Calamita”, ex CCD que funcionara en Granadero Baigorria durante parte de la dictadura cívico-militar en Argentina. El juez había solicitado ese modelo como un modo de conservar un edificio en avanzado estado de deterioro que es prueba material en el marco de los juicios por crímenes de lesa humanidad cometidos bajo el Comando del II Cuerpo del Ejército. No había registros de los planos de esta finca en ninguna oficina pública. Fue necesario realizar otras búsquedas¹ y relevamientos exhaustivos *in situ* para redibujar los geometrales desaparecidos que serían la base de la maqueta requerida.

En un predio custodiado por Gendarmería y vigilado a distancia por las organizaciones sociales que velaban por la prueba material, el extraño movimiento visibilizó nuestra actividad. Docentes y estudiantes de la universidad pública estábamos trabajando en la recopilación de los materiales que serían utilizados como prueba en los juicios por violaciones a los DD.HH. por parte del Estado terrorista y que se iniciarían recién en el año 2009 en Rosario. La “Comisión Popular de la Memoria de Granadero Baigorria” nos invitó a participar de una asamblea en la que conversamos distintos temas, entre ellos, cómo se “debía” memorar². Conservaban, en el galpón de un vecino y desde hacían diez años, unas esculturas que fueron montadas en la plaza San Martín de Rosario a veinte años del golpe y querían reubicarlas en la plaza frente a la vieja estación de trenes de Baigorria para el 30º aniversario.

Se trataba de once esculturas de hierro de gran tamaño (5 metros de altura por 1,60 metros de ancho) que fueron instaladas en el año 1996 por el *Grupo Trasmargen* sobre la diagonal que une el actual Museo de la Memoria, ex sede del Comando del II Cuerpo del Ejército — en ese momento funcionaba un bar temático³ — con el edificio de Gobierno de la Provincia de Rosario que, por entonces, todavía albergaba a la Jefatura de Policía. En la esquina definida por las calles San Lorenzo y Dorrego del último edificio que ocupa toda la manzana, funcionó entre los años 1976 y 1979, el siniestro Servicio de Informaciones de la Policía: el CCD de la región por el que pasaron la mayor cantidad de personas detenidas desaparecidas, alrededor de 2000.

Las esculturas eran temáticas y figurativas, los títulos eran “24 de marzo”, “Apropiación de bienes”, “Desaparecidos”; otras referían al robo de bebés, la tortura, al Plan Cóndor, a la destrucción de la industria y de la educación, a las complicidades del poder judicial y de la iglesia, a la guerra en Malvinas, al mundial '78 y al exilio. El 24 de marzo del año 1996 el objetivo era la denuncia pública de lo acontecido durante la dictadura. Lo explícito de las representaciones generó cierta controversia después de su aparición pública en la plaza San Martín. “Debo confesar que cumplían con su efecto de horror. A nadie le era indiferente esa sintaxis macabra ubicada en el corazón de un paseo céntrico.” (Chababo, 2006: 212). A veinte años del golpe, los interrogantes respecto de cómo tramitar el genocidio en Argentina en torno a las formas de su posible representación, qué y cómo decir, profundizados en un contexto de impunidad, empezaban a agitarse en el debate público y académico.

Imagen 171. Maqueta de “la Calamita”, ex CCD en Granadero Baigorria. Área en DD.HH. FAPyD de la UNR. Dirección Alejandra Buzaglo. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.

1 Martha Díaz del Museo de la Memoria de Rosario facilitó fotografías de su archivo personal de distintos reconocimientos del predio, tanto los “de a pie” junto con sobrevivientes como los de vuelos de la CONADEP realizados en 1984; el trabajo del año 2004 de la Lic. Mónica Patricia Valentini “Proyecto Arqueológico La Calamita” del departamento de Arqueología de la UNR incluía, entre fotografías y otros registros, una planta baja del edificio principal; documentos diversos de gestiones realizadas por organizaciones sociales para detener las demoliciones, la expropiación e inclusive para proponer un museo de la memoria.

2 Nos acompañó a la asamblea la Ps. Laura Capella, integrante del “Foro en Defensa de los Derechos Humanos del Colegio de Psicólogos” de Rosario, con quien veníamos trabajando desde el año 2003 en la compleja problemática.

3 Sostenidas luchas y reclamos populares con participación del movimiento de DD.HH. junto con artistas —como fue el caso del *Grupo en Trámite* en el que participaba Fernando Traverso — consiguieron trasladar el bar concesionado por la Municipalidad de Rosario y que el Museo de la Memoria obtenga su sede definitiva.

La iniciativa de volver a presentar las esculturas en el espacio público fue un desafío para colaborar con nuestro saber en los procesos memoriales. Una segunda asamblea convocada por la Comisión, se realizó en la *Casa de la Cultura* de Granadero Baigorria que funciona en la vieja estación de trenes del ferrocarril Mitre. Frente al edificio hay un espacio abierto, típico de los alrededores a las estaciones de trenes, con eucaliptus de gran tamaño: allí pensaban inicialmente instalar las obras. Las esculturas de hierro, guardadas durante diez años, requerían ser restauradas. De *Trasmargen*, el profesor Carlos Cantore, Patricia Guerrero y el productor artístico, Fernando Rodríguez, estaban de acuerdo con poner a disposición las esculturas y participar del nuevo proyecto.

AGENDA CO-CONSTRUÍDA. En torno al relevamiento de lo *disponible*, pertenecer a la UNR y al Colegio de Arquitectos⁴ abría algunas escuchas que los movimientos sociales tenían dificultadas, fundamentalmente en oficinas públicas y para el diálogo con funcionarios del Estado. En el año 2006, Carlos Cantore continuaba siendo Profesor de Escultura en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR y, entre quienes integraban la comisión, había docentes de distintos niveles que trabajaban en escuelas públicas de Baigorria. Cobraron sentido los diversos oficios y profesiones de las y los participantes de las asambleas: herreros, albañiles, comunicadoras y comunicadores, tejedoras y el abogado Norberto “Beto” Olivares⁵. Cada quien, no solo aportaba su saber, también podía convertirse en caja de resonancia en los lugares de trabajo cotidianos.

El proyecto se proponía activar las memorias en una ciudad que tenía, a menos de dos kilómetros de su centro, un ex CCD y años de silencios. La Casa de la Cultura quedaba alejada y la intención era llegar con la intervención a la mayor cantidad de personas. Recorrimos colectivamente Granadero Baigorria y realizamos un re-conocimiento, fundamentalmente, por parte de las y los propios habitantes, lo que visibilizó la oportunidad de extender la colocación de las esculturas en lo que dimos en llamar “el camino de la memoria”: desde la ruta N°11 hasta el ingreso a “la Calamita” por la Avenida Eva Perón. Suplementar, a la intención de activar la memoria, la señalización del ex CCD al final de la Avenida Eva Perón. Se trataba de extender la acción a abrir lugares para las memorias en el intento de resguardar del olvido y rescatar como testimonio a aquellos sitios de la ciudad en los que hayan sucedido hechos que los conviertan en documentos⁶. Formaría parte este proyecto del conjunto de emprendimientos de memorias que se iniciaban a lo largo de todo el país. Granadero Baigorria se integraría a los puntos de interés para investigadoras, investigadores y visitantes preocupados por la problemática de los DD.HH. en general y los CCDs, en particular.

PALIMPSESTO SIMBÓLICO. La ciudad presenta un desarrollo original con una fuerte tensión Norte–Sur, condicionado por la presencia del río Paraná, las vías del ferrocarril Bartolomé Mitre y el trazado de la ruta nacional N° 11. Estas infraestructuras producen la fragmentación de la planta urbana en franjas paralelas no homogéneas con el consiguiente desarrollo desequilibrado de los distintos barrios que las conforman. En sentido Este–Oeste se superpone un trazado de infraestructura vial primaria constituido por las calles J.C. Orsetti, Eva Perón y Av. Silvestre Begnis. Solo estas tres calles se continúan ininterrumpidamente no conservando los nombres, sí el trazado, desde el río hasta la Autopista Rosario–Santa Fe con fuertes diferencias en la calidad urbana y espacial de sus bordes. Desde la ruta hacia la Autopista, la ciudad va disminuyendo su consolidación hacia la ruralidad. Dicha consolidación, no refiere solo a la densidad del tejido urbano, sino fundamentalmente a la disminución de la calidad de

4 En el año 2006, la Subsecretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario, el CAD 2 y el vicedecanato de la FAPy D declararon de interés el proyecto “El camino de la memoria”.

5 Miembro de la LADH (Liga argentina de los derechos del hombre).

6 Se trataba de facilitar que se rompan los silencios. Vecinas y vecinos empezaron a relatar funcionamientos en la época. El eje de la Avenida Eva Perón barría muchos puntos hacia “la Calamita”, por ejemplo locales comerciales que por entonces suministraban provisiones a los militares y que se vieron claramente beneficiados económicamente.

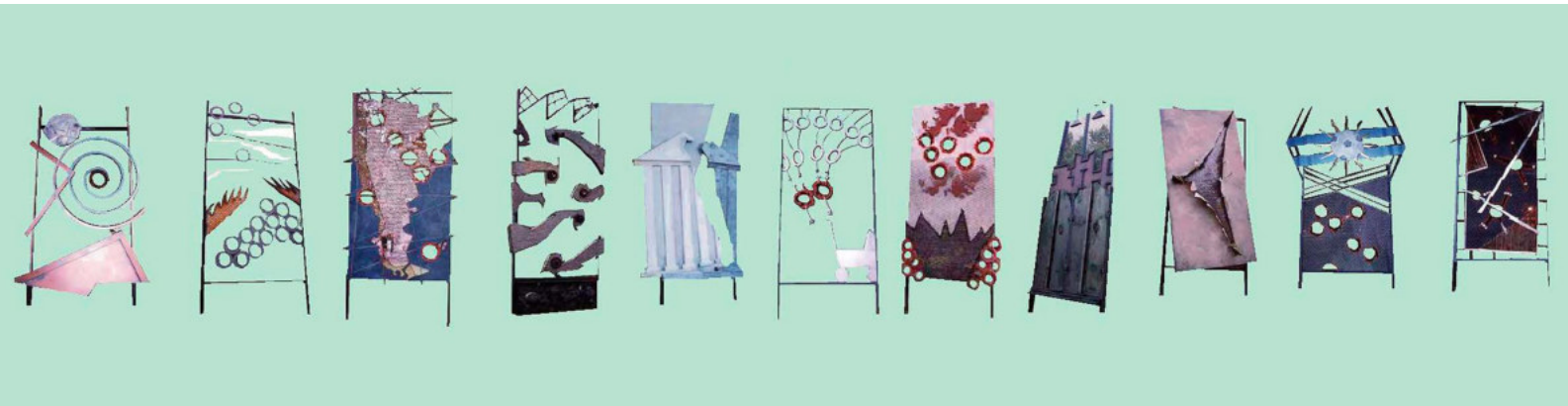


Imagen 172. Conjunto de esculturas del Grupo Trasmargen. Estado original de cuando fueron instaladas en la plaza San Martín de Rosario, 1996.



Imagen 173. Vuelo realizado por la CONADEP en el 1984 para el reconocimiento del ex CDDs. Gentileza Martha Díaz. Al final de la Avenida Eva Perón se visualiza "La Calamita". Análisis de las conexiones viales Este-Oeste en Granadero Baigorria. Propuesta "el camino de la memoria", 2006.



Imagen 174. Propuesta de ubicación y soportes-equipamientos para las esculturas en "el camino de la memoria". Escultura Eva Perón y ruta N°11, Policlínico. Eva Perón y Buenos Aires, escuela. Eva Perón y Chacabuco, parada de colectivos.



Imagen 175. Propuesta ubicación y soportes-equipamientos para las esculturas en "el camino de la memoria". Eva Perón y Hernández, plazoleta. Eva Perón y vías FCMB, parada de colectivos. Camino de ingreso a "La Calamita".

las infraestructuras y servicios. Este proyecto fue oportunidad de hacer una modesta contribución a los procesos memoriales a partir de la construcción de equipamientos urbanos mínimos como soporte de las instalaciones artísticas que, siendo sensibles a las singularidades de cada implantación, mantienen la intensidad de su presencia a través de todo el camino de la memoria.

Como dijéramos anteriormente, la demora, el hacer lento, estirar y prolongar es un objetivo vinculado a la producción de transubjetividad durante el proceso mnémico. Nos propusimos recuperar las experiencias de los saberes participantes. Las y los arquitectos y estudiantes preparamos el anteproyecto de carácter urbano y la especificación técnica para la fundación y anclaje de las esculturas; las docentes y el abogado colaboraron con la redacción de los textos de las diversas presentaciones, todos procesos asamblearios. Para la producción de la propuesta y la colocación de cada escultura coordinamos una serie de actos con participación de la comunidad: los grupos inicialmente involucrados, docentes, estudiantes y las y los vecinos de las áreas próximas a cada escultura. Hubo dos instancias de preparación; la reparación de las esculturas y la de sus soportes que incluyen mínimos equipamientos urbanos. Para la primera, se trabajó en clubes y en escuelas con jóvenes de distintos niveles, jardines de infantes, las madres y padres, estudiantes de primaria y secundaria.

Decidimos, junto con Trasmargen, pintar las esculturas de una manera diferente a las originales como modo de co-construir simbólicamente, suplementando sentidos a aquello que en el año 1996 fue imaginado como acto de denuncia y reclamo solo por artistas. Los colores se utilizarían de forma que no remitiesen literalmente a lo que se proponía memorar intentando evitar el rechazo inicial. Se trataba de acercar a través de un impacto estético que generara más interrogantes que respuestas. En el año 2006, derogadas las leyes de impunidad e iniciado el proceso para juzgar a genocidas, la pequeña comunidad de Baigorria era un escenario más de disputa por los sentidos de las memorias. Recordamos entonces conversaciones con Julio Pérez Sans en ocasión de su muestra *Intemperie*, una serie de esculturas metálicas muy delgadas expuestas, precisamente, en la intemperie. El artista sostiene que los colores fluorescentes, los verdes y los naranjas preferentemente, son visibles aunque sean solo líneas en los espacios abiertos donde la gran escala deglute cualquier intervención. Para la primer escultura, en plena ruralidad, se utilizó como fondo una estación transformadora de energía eléctrica que estaba disponible en el lugar para lo cual, la EPE (Empresa Provincial de la Energía) nos autorizó a pintarla. El color rojo fue elegido por contraste al verde dominante del paisaje.

JALONAR EL CAMINO DE LA MEMORIA. A partir del recorrido a pie con las y los vecinos, docentes e integrantes de la comisión, se detectaron una serie de lugares en los cuales la instalación de cada escultura podía mejorar la calidad de vida de quienes utilizaban los espacios públicos deteriorados. La selección de los lugares debía favorecer el cumplimiento los siguientes objetivos que delineamos colectivamente:

- Producir una familiaridad con el hecho artístico, una relación de pertenencia y apropiación, ubicando las esculturas en proximidad a escuelas, a paradas de colectivos, en la intersección de infraestructuras viales significativas.
- Colaborar en el mejoramiento de la calidad ambiental de la ciudad con el aporte de pisos y equipamientos mínimos en sitios con escasas condiciones de urbanidad.
- Articular la calle Eva Perón con calles transversales a la misma para lograr una visión de la intervención desde distintos puntos de vista.
- Separar las esculturas a una distancia máxima de 200 metros, de tal manera que fuera posible ir uniando visualmente una escultura con la siguiente hasta completar progresivamente toda la extensión: 1.500 metros aproximadamente.



Imagen 176. Presentación del proyecto “el camino de la memoria” en salón parroquial frente a la plaza principal y en la Escuela Primaria Número 9020 Hogar Escuela Juan D. Perón, Convocatoria abierta a participar. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006-2007.



Imagen 177. Restauración colectiva de las esculturas con participación de integrantes del Grupo Trasmargen. Traslado de esculturas a las escuelas que sumaron la actividad a la currícula. Escultura en el patio del Jardín de Infantes Río Marrón N° 253. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006- 2007.

La instalación de las esculturas se completó con la construcción de pequeñas intervenciones arquitectónicas con la colaboración de quienes se sumaron a los trabajos de memoria. Esta condición autoimpuesta se funda en la intención de activar a las y los observadores para sacarlos del rol de espectadores o clientes. Se trata de una propuesta performática en la que participan las y los inicialmente observadores sensibles junto con las y los hacedores, pasando a ser protagonistas.

La Municipalidad de Granadero Baigorria, que aprobó el proyecto y lo declaró de interés, realizó el traslado de las esculturas a los lugares y proveyó puntales, maderas que guardaban en depósitos, para encofrados y hormigón elaborado para los pisos y equipamientos. La ejecución de las obras estuvo a cargo de quienes quisieron participar. Un acto completaba la intervención: en el cemento fresco se incrustaban pequeños objetos del afecto que se donaron para ubicar en el espacio del suelo y en los mobiliarios. Se trató de una co-construcción, tanto durante su ejecución como una vez instalado en el lugar lo que favoreció la apropiación colectiva; un modo también de preservar las instalaciones de los actos de vandalismo.

Nos habíamos propuesto un quehacer en el que la acción fuese la que produjera significantes. Se inscribía en las propuestas en las que es más importante el acontecimiento *in-corporado* basado en el co-construir que se infiltra en la experiencia pasando a formar parte de las memorias, que el objeto como producción solo visual. La instalación se desplazaba así de la rigidez tradicional de los monumentos que, sospechábamos, la condenarían a la indiferencia. La intervención se revela en dos escalas de aproximación: las grandes esculturas que se visualizan desde lejos, incluso como una serie, y la aparición de signos incorporados en el suelo, que recuerdan una suerte de testimonio y de compromiso colectivo.



HACER LENTO. La demora colectiva sucedió en los procesos de gestión, producción y en los de recepción en tanto hubo, en todas las instancias, producciones transubjetivas de significados que co-construyeron el proceso. Desde un punto de vista metodológico, resultaba de particular interés el qué hacer, tratando de involucrar la mayor cantidad de acciones que posibilitasen distintos grados de motivación, compromiso y participación para lo que se delinearon colectivamente y cumplieron las siguientes actividades:

1. Convocatoria a familiares, amigas y amigos para la presentación de las actividades iniciadas para “el camino de la memoria”.
 2. Definición de lugar, tamaño y fecha de inauguración de cada intervención.
 3. Presentaciones públicas para convocar a instituciones educativas del Estado, organizaciones barriales, vecinos a participar.
 4. Solicitud de objetos del afecto para incorporar al memorial.
 5. Selección, entre los objetos aportados por quienes desean participar, los que se incorporarían en los equipamientos públicos.
 6. Difusión del evento de instalación de cada escultura por distintos medios.
 7. Acuerdos respecto de las personas para las tareas de construcción.
 8. Acuerdos respecto de las personas que dirían unas palabras o realizarían alguna acción poética.
 9. Acuerdos respecto de las personas que serían “el ojo” del acontecimiento a partir del registro fotográfico o en video.
 10. Ubicación de los objetos de memoria para ser incorporados en dentro del encofrado.
 11. Hormigonado.
 12. Finalización de la etapa de la construcción de la instalación de la escultura.
 13. Registros de la relación del público en general con la instalación.
 14. Registros de la transformación del objeto por los efectos del tiempo: el teñido del hormigón por el óxido del hierro, el desteñido de la masa de cemento, los eventuales huecos en la masa por degradación de algunos elementos, los actos de vandalismo.
 15. Organización de muestras gráficas y fotográficas, a modo de instalaciones en el espacio público, que resignifiquen el memorial.
- No hay punto final...*

A esos puntos tentativos, la emergencia de otras actividades iban completando la acción colectiva. El 21 de marzo del año 2009, cuando terminábamos la instalación de la escultura sobre la ruta N°11, APDH (Asamblea Permanente por los Derechos Humanos) realizaba una caravana señalando los ex CCDs. Nos vieron, bajaron de los micros y participaron de los actos. *No hay punto final...*

Imagen 178. Página anterior. Colocación de la primera y última esculturas de “el camino de la memoria” con participación de organizaciones sociales, artistas, arquitectas y arquitectos, estudiantes, vecinas y vecinos, sobrevivientes, familiares. Ph: Daniel Viú y Alejandra Buzaglo, 2009.

Imagen 179. Abajo. Caravana de APDH participando de los actos de colocación de la escultura del “camino de la memoria”. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



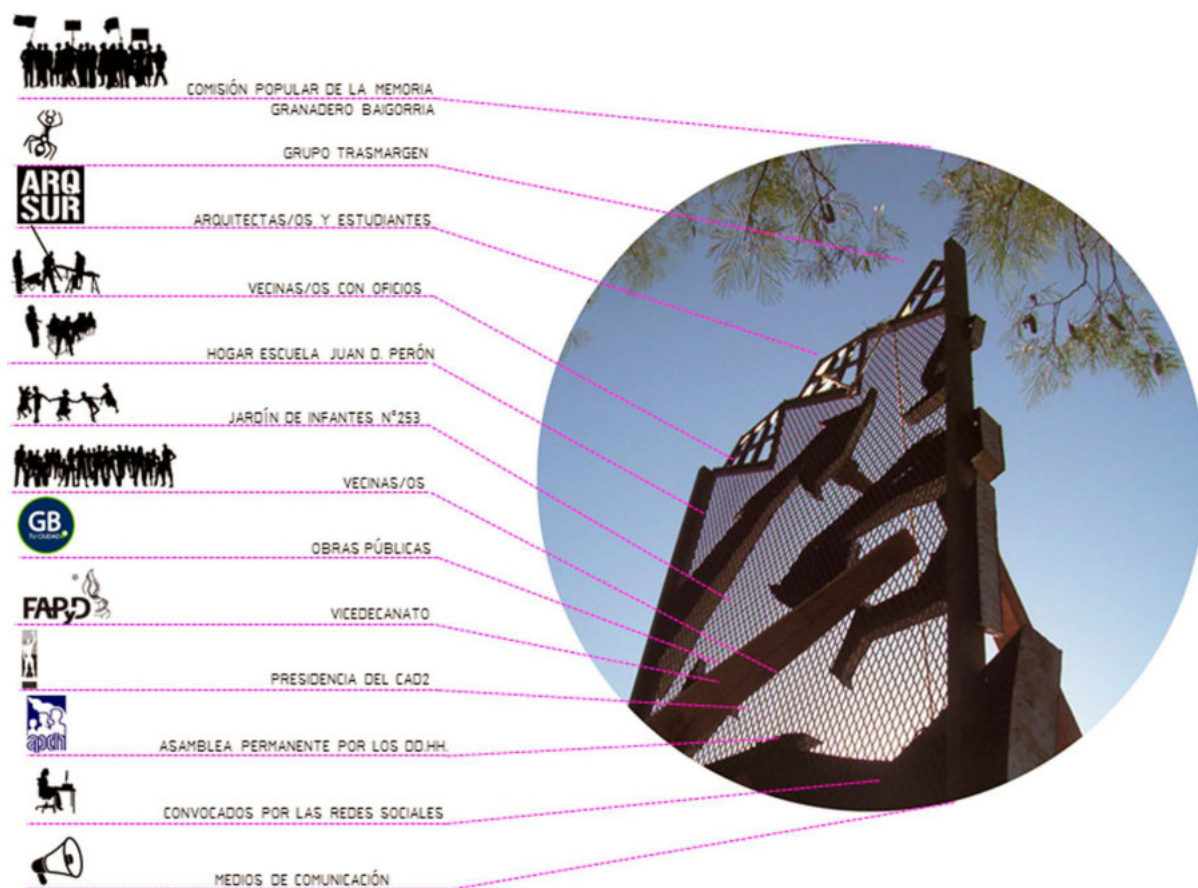


Imagen 180. Gestión de la participación y lo disponible hacia la co-construcción del proyecto.

El “camino de la memoria” es una intervención unitaria que resolvimos a través del desarrollo de sus fragmentos. Las esculturas son elementos de contraste que hacen visible cada parte de la ciudad que antes pasaba inadvertido: escuela, plazoleta, paradas de colectivos, sitio de memoria. La posibilidad de co-construir el proyecto a partir de los fragmentos hizo más accesible la intervención en términos económicos sin detrimento de su valor simbólico, que incluso pudo intensificarse con la programación de la instalación de cada escultura para fechas especiales, constituyéndose así en oportunidades de reavivar la memoria colectiva.

Distintas circunstancias¹ provocaron que no se construyera en su totalidad. Quedaron en Obras Públicas de la Municipalidad de Baigorria y en manos de integrantes de la Comisión Popular de la Memoria, los planos que establecen los emplazamientos, sus dimensiones, técnicas constructivas probadas colectivamente en las primeras esculturas y los problemas urbanos detectados a tener en cuenta en cada caso (falta de pavimentos, bancos, iluminación, etc); también el detalle que establece la profundidad para la excavación de la fundación de las esculturas, las armaduras necesarias y algunas precauciones para apuntalamientos en ocasión de su montaje. El camino de la memoria estaba iniciado.

Durante el año 2009 realizamos cuatro maquetas de otros edificios donde funcionaron CCDs durante la dictadura. El Juzgado a cargo de las causas siguientes consideró que la maqueta de “la Calamita” había sido un aporte. Pero íbamos recuperando saberes olvidados, esos que nos habían alejado tanto de la comunidad y sus experiencias de *habitar*, algo estaba cambiando.

¹ Se disolvió la *Comisión Tripartita de la ciudad de Granadero Baigorria*, integrada por Organizaciones Populares, el Poder Ejecutivo y el Concejo Deliberante, creada a los fines de promover el proyecto, por cambios en la gestión municipal, fallecimiento de integrantes de la Comisión Popular por la Memoria, que suspendieron las obras.

En el mes de abril del año 2006, entregamos al juzgado la maqueta solicitada y repusimos los planos sustraídos. En el informe *Relevamiento y maquetas de la finca “La Calamita”, Granadero Baigorria. Sobre las “actuaciones complementarias”*, decíamos:

Para la mayor comprensión de esta maqueta, que como toda maqueta es abstracta, adherimos fotos al soporte de la misma, que intentan colaborar en su interpretación. Por otro lado, una maqueta que se ve desde arriba simula la visión desde un avión que resulta bastante extraña. Sugerimos poner el punto de vista del observador a una altura de visión peatonal. Esto exigirá que el observador se “agache” e intente “meterse” en la maqueta. (Buzaglo, Alejandra: 2006).

Habíamos probado la maqueta antes de entregarla a la Justicia. La experiencia en el proyecto del camino de la memoria nos reveló la necesidad de intentar escuchar otras voces y hablar otras lenguas. Las y los testigos² de los juicios poseían saberes imprescindibles para arribar a Verdad y Justicia. Encontramos a una mujer, hija del sereno de cuando “la Calamita” era una fábrica de cloro después de la dictadura. Ella había vivido en el lugar sin ninguna restricción a sus sentidos³. Frente a la maqueta, no reconoció el lugar. La maqueta era de y para las y los expertos. Si bien el relevamiento fue sensible a texturas, sonidos y sensaciones, la maqueta no lo transmitía. El abordaje fenomenológico que orientó nuestro acercamiento al predio se originó en la enorme responsabilidad de no perder detalles⁴. Había mucha información en el territorio y nuestro trabajo de abstracción para *representarlo* había borrado las huellas: esas que posiblemente podrían haber invalidado algún testimonio.

Continuamos el camino de desaprender lo que habíamos aprendido a silenciar en pos de abstraer, a la vez que, el de expandir estrategias proyectuales para convocar los saberes necesarios.



Imagen 181. Maqueta monocromática de “la Calamita”, escala 1:100. Materiales PVC espumado blanco y alto impacto. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 182. Fotografías de la maqueta y del lugar desde el mismo punto de vista para facilitar la identificación. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.

² El juez nos había impuesto la restricción de no conversar con sobrevivientes. La materialidad era la que debía hablar. Gracias a esa recomendación habíamos extremado el registro de toda información sobre el lugar: visual y sonora. El olfato quedaba en nuestra memoria pero fotografiábamos las posibles fuentes.

³ Las y los detenidos estaban “tabicados”, no podía ver dónde estaban. El oído y el olfato se agudizaba en esa condición.

⁴ Realizamos un minucioso registro fotográfico que luego fue material de una muestra en la FAPyD, en el Museo de la Memoria y en otras instituciones del Estado.

Diversas transformaciones políticas y sociales han venido estimulando novedosas reflexiones sobre historia y memoria que cuestionan el relato del reconocimiento, el modo de memorar, fundamentalmente por parte de aquellos sectores que han dejado de ser “invisibles.”
Hannah Arendt citada por Lefort en 1988.

CAPÍTULO 4 | IRRUPCIÓN MNÉMICA

en las instalaciones efímeras.



HACER LENTO

HUMANO. Arquitectura del Sur Colectivo. Centro Universitario de Rosario (CUR), 2006.

El 10 de diciembre¹ del 2006 realizamos colectivamente en el CUR de la UNR, lugar conocido como “la Siberia”, la intervención efímera “Humano” y una acción poética. Se trató de intervenciones para las que convocamos a la comunidad académica que convive en ese predio universitario a reflexionar sobre los DD.HH. en un año en el que habíamos iniciado el compromiso de tramitar nuestro saber con la problemática y reconocíamos muy movilizado en las calles aunque, sospechábamos, no con la misma intensidad en el ámbito universitario en general. El objetivo era *con-mover* a la comunidad del CUR.

Este trabajo tiene origen en el seminario taller “La Construcción de la Memoria”, que organizáramos en la FAPyD y se desarrolló durante los meses de septiembre y octubre del año 2006. El cierre contó con la participación de Marga Steinwasser y Horst Hoheisel² en dos jornadas de trabajo intensivo que incluyeron el dictado de la conferencia abierta “La ciudad como espacio para la memoria”³ y actividades proyectuales en un *workshop* para realizar un memorial en el CUR.

EL PALIMPSESTO SIMBÓLICO. La sigla CUR puede aludir indistintamente y, por consiguiente, promover el olvido de los dos nombres que recibió el campus universitario: Ciudad Universitaria de Rosario (1968) y Centro Universitario de Rosario (1978). Se trata de nominaciones que dan cuenta de las transformaciones del espacio público durante la dictadura y de las producciones simbólicas en los procesos de reconstrucción de identidades disciplinadas, individuales y colectivas, que aún persisten. En consonancia con lo que Michel Foucault denomina *cuerpos dóciles* (1975 [2003: 143]), al referir a los fabricados por las “disciplinas”, es posible pensar análogamente a la ciudad como un cuerpo dócil y disciplinado durante el terrorismo de Estado. Se trata de guiños y marcas sutiles, zonificaciones e infraestructuras eficientistas, “lavadas de cara”, cambios de nombres, todas estrategias que contribuyeron a restringir el espacio público en torno a *vigilar y castigar*.

Identificar al CUR como “la Siberia” se vincula a la lejanía de su emplazamiento. Ubicado en la periferia de Rosario, prácticamente en una suerte de destierro, el proyecto original para una Ciudad Universitaria contenía viviendas,

En el proyecto definitivo de 1978 se eliminó la idea de incluir en la misma un área residencial favoreciendo una concentración del saber subordinado al silenciamiento de las ideas [...] La eliminación de la residencia destruye la idea de “ciudad”, ámbito por excelencia de las relaciones humanas, constituyendo un “Centro” con el objetivo de aislar sectores de población potencialmente conflictivos, romper redes de solidaridad, confinándolos en reductos controlables dentro del espacio urbano. (Van Poepelen, 2007:6).

El CUR estuvo separado de las y los vecinos de la “República de la Sexta”, barrio en el que se inserta, por una barrera. Quienes estudiaban o eran docentes durante el *Proceso*, nos relataron sobre las largas filas que todos los días se formaban detrás de ese límite para controlar el ingreso a través de requisas de documentos, vestimentas y, bastante a menudo, “llevarse a alguna o alguno”.

Imagen 183. Página anterior . Humano, instalación efímera colectiva. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2006. Ph: Alejandra Buzaglo.

¹ Día de conmemoración de aquel de 1948 cuando la Asamblea General de la Organización de Naciones Unidas (ONU) aprobara la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

² A partir de una gestión conjunta con el Museo de la Memoria de Rosario.

³ Conversaciones en esos días dieron origen a la entrevista de WTK y el artículo que Hoheisel nos acercara para la publicación en la Revista *A&P Arquitectura y Derechos humanos* 20 que, dentro de las publicaciones *A&P Especiales* y como parte de un tríptico, produjéramos abordando la temática de Arquitectura, DD.HH. y Memoria.

En la actualidad, en reemplazo de la barrera hay rejas. Las sucesivas crisis sociales y económicas han profundizado las brechas entre las y los universitarios y quienes habitan el barrio. La criminalización de sectores empobrecidos y vulnerables, amparada por los discursos de la “inseguridad”, promueve estrategias territoriales urbanas y arquitectónicas de segregación y segmentación fundadas en el miedo a la otredad, potencial amenaza.

LA CO-CONSTRUCCIÓN DE LA AGENDA. Para ese 10 de diciembre, cuando la Justicia reiniciaba caminos, nos propusimos abrir el debate sobre los DD.HH. en la comunidad del CUR a partir de la instalación de un memorial que propiciara conversar estos asuntos. Durante el *workshop* surgió la propuesta de diseminar la acción en una serie de lugares cotidianos. Los edificios que albergan las distintas facultades y escuelas están separados y el funcionamiento de cada una es autónomo⁴. La identificación de puntos estratégicos para aportar cobijos bajo la sombra para esa fecha—época de calor en la que caminar por la Siberia es extenuante—era una posibilidad de tramar lazos con la comunidad académica del CUR pero, ¿cómo dar especificidad a la intervención?, ¿cómo hablar de los DD.HH. hoy?.

Una participante del seminario recordó una obra de teatro donde el emblemático pañuelo blanco aparecía de diversas maneras, multiplicando dimensiones, ampliando qué cobijar. Una tela blanca iba mutando en las manos de bailarinas y actores logrando paulatinamente la identificación de quienes asistían al espectáculo. El pañuelo estaba inicialmente solo, acunaba a un bebé, abrazaba formando una pareja, un grupo, una danza colectiva hasta ubicarse en todas las cabezas. Conversábamos con Hoheisel. Las sombras podrían materializarse con “pañuelos de hormigón” color blanco suspendido en el aire. Realizamos maquetas probando con paraboloides hiperbólicos: una superficie curva generada por elementos lineales rectos que se desplazan sobre las dos líneas generadas al unir los puntos a distinta altura ... de ese modo simple, armaríamos los encofrados para una cáscara de hormigón armado. Horst sugirió, ¿por qué no hacerlos con tela?.

LA DEMORA EN EL OBRAR. Recordamos un taller que realizamos con el artista rosarino Dante Taparelli⁵ con estructuras textiles tensadas. Era una técnica sencilla, de bajo costo y la intervención podía ser efímera. El dato material posibilitaba definir e interrogar las formas y medidas máximas para los espacios de reparo. El *Jersey* de algodón tiene la característica que, si se corta y tensa, la misma trama textil fija los bordes sin requerir costuras. La industria lo teje de manera tubular de 1,60 metros. Si se corta y desarrolla, establece unas superficies para cubiertas de aproximadamente 1,80m x 1,80m, que podían superponerse y combinarse con otras en cada lugar a definir. Experimentamos que las superficies planas tensadas tienden a deformarse, las curvas parabólicas facilitan escurrimientos y mantienen estables sus formas, lo que exige alabeos los planos moviendo los vértices. Probamos límites de longitud para cortes rectangulares que mantuvieran las formas en función de la tensión máxima. La tansa de *nylon* de 0,40mm, atada a perforaciones de 1cm de diámetro en la tela y a 10cm de los vértices, soporta y evita desgarros. La decisión de construir con nuestras propias manos refiere al registro del conocimiento que surge del *obrar* con la manipulación directa de materiales, experimentados o no, lo cual implica una disposición a esa demora. La exploración material, identificando cualidades y limitaciones entendidas como potencialidades, devuelve nueva información al proyecto. La demora en el obrar es performativa, posibilita incorporar saberes desde una práctica artesanal. Para una *tectónica de lo disponible* esta disposición es clave porque propone actitudes des-prejuiciadas en relación a la materia disponible con la que operar.

4 Recientemente Arquitectura comparte con Ciencia Política y Relaciones Internacionales el SUM y algunos talleres.

5 “Encuentro Académico y Jornadas de Trabajo de Talleres de Arquitectura Rosario - Córdoba - Buenos Aires”. -Secretaría de Cultura y Educación (Dante Taparelli). Museo de la Memoria (Rubén Chababo). Municipalidad de Rosario. Taller de Proyecto, cátedra arq. Solsona, FADU/UBA; Taller de Proyecto, cátedra arq. Roca. FAUD/ UNC ; PAI, II y III, cátedra arq. Davidovich, FAPyD/UNR. Construcciones tensadas con telas en la Pérgola de los Eventos. Parque de España. Rosario, 2004.

LA DEMORA EN LO SIMBÓLICO. Algo en este proceso nos incomodaba. Si bien era novedosa la propuesta de proyectar de manera colectiva con la participación de docentes y estudiantes en una única propuesta que íbamos a construir con nuestras propias manos, seguíamos encapsulados en nuestra unidad académica y en el CUR. La preocupación entonces se desplazó a imaginar estrategias para convocar a la mayor cantidad de miembros de la comunidad universitaria de la Siberia. Las especulaciones estaban en torno a cómo trabajar en todo el predio, si era posible traspasarlo, cómo movilizar a las personas que por allí circulaban, cómo conseguir que la intervención fuese apropiada, compartida y cómo no invadir el espacio público con un objeto extraño que finalmente produjera rechazo. Allí surgió la idea de co-construir una poesía y, para ello, pedimos una palabra. La solicitamos a través de una carta que enviamos por mail a las distintas facultades que compartimos el CUR. Esa palabra, que condensaría una reflexión sobre los DD.HH., debía surgir de una meditación personal o colectiva. La donarían estudiantes, docentes y no docentes de cada facultad para integrarse a una construcción espacial que desconocían. Lanzábamos un “mensaje en la botella” sin la certeza de obtener respuestas y ese riesgo también formaba parte del estado del debate sobre los DD.HH. en la Universidad pública en ese presente.



Imagen 184. Arriba afiches Seminario-taller “La construcción de la memoria”. Hoheisel y Marga Steinwasser en la sala de Concejo Directivo de la FAPyD. Ph: Daniel Viú. 2006. Carta pedido de palabra. Imagen 178. Palabras y argumentaciones recibidas por correo. Fuentes y tamaños según fueron enviadas.



Imagen 185. Afiche invitación a la acción poética con las 31 palabras, sin repetir, recibidas. Estencileada en la frontera del CUR. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.

Recibimos 31 palabras sin repetir. En total 54 correos que contenían mensajes esmerados, con deseos de expresarse. Cada palabra estaba cargada de intención y esto se visibilizaba a partir de los múltiples subrayados en los diversos tipos de fuentes, tamaños y resaltadores. Una devolución inesperada surgió de la necesidad que sintieron algunas y algunos de explicar el por qué de la elección de la palabra, cuestión que resultó un valioso material para la reflexión conjunta sobre lo que, a 30 años del golpe de 1976, significan los DD.HH.⁶ para los miembros de la comunidad universitaria compartida.

EL PROYECTO COLECTIVO. Mapeamos las respuestas y diseñamos un afiche⁷. Las unidades académicas, desde donde habíamos recibido palabras y mensajes, señalaron los puntos donde ubicar las intervenciones. El afiche que circuló de manera virtual y física, por correo electrónico⁸ y en papel, daba una primera señal a quienes habían participado al encontrar “su” palabra. Otro indicio: decidimos poner las palabras en el espacio público sobre distintos soportes (pisos, bancos, escaleras, sendas peatonales) que, a modo de camino, orientaran hacia las construcciones efímeras. Realizamos estenciles manteniendo las fuentes enviadas. Finalmente, elegimos una entre las que nos enviaron, una sola que se aplicó sobre la tela: la palabra HUMANO⁹. El encuentro con las palabras en el espacio público compartido, ¿integraría a las y los participantes a la intervención?

Durante la ejecución de la instalación, que duró 11 horas, surgían preguntas que posibilitaban hablar sobre los DD.HH. con quienes se acercaban a hacerlo. Nuestra actividad despertaba curiosidad. En relación a los pañuelos que se transformaban cobijando otras situaciones de encuentro, una estudiante dijo que ella “hacía tela” y se ofreció a participar en el acto de cierre de la actividad que se había iniciado de mañana. Repartimos entre las personas que asistieron tiras de papel con las palabras tal cual las habíamos recibido. Sugerimos que al finalizar el acto se intercambiasen entre las y los participantes. De este modo, surgió la poesía colectiva, leída a viva voz entre las y los presentes. Nos conocimos, quebrando otros pre-juicios. Imaginábamos que las Ciencias Sociales serían las más presentes, sin embargo, hubo mayor participación de las Ingenierías¹⁰.

Esta instalación efímera que recorrió la Siberia fue un espacio para la reflexión colectiva sobre los DD.HH. como construcción, cuestión que implica un proceso permanente y expansivo de desnaturalización de lo dado. Los procesos sociales, están en una dialéctica abierta a partir acontecimientos, de acciones en donde se producen bifurcaciones, distintos caminos posibles que son co-construidos por quienes participan. La acción nunca es lineal, sino que depende de diversas circunstancias, nunca totalmente previsibles. Verificamos que eso es una ventaja porque se pueden dar desviaciones y es en éstas donde emergen las inteligencias colectivas, la posibilidad de superar la reproducción y de producir resignificaciones con otras y otros.

Nos cuesta hablar, conectar nuestro lenguaje público con el privado. Nos cuesta decir lo que pensamos y hacernos conscientes de este trasfondo pulsional, de conflictos y vergüenzas inconscientes. Esto nos ha creado modos retóricos de comunicarnos, dobles sentidos, sentidos tácitos, convenciones del habla que esconden una serie de sobreentendidos y que orientan las prácticas, pero que a la vez divorcian la acción de la palabra pública. (Rivera Cusicanqui, Silvia: 2010, 20).

Acción y palabra pública juntas. Duró unas pocas horas y luego se desvaneció. Quedó el recuerdo y la vivencia performativa.

6 Una palabra enviada fue “mujer”. Faltarían varios años para volver a poner en la centralidad del debate la cuestión de géneros.

7 El diseño de los afiches es una actividad que posibilita explorar estrategias comunicacionales no habituales en la disciplina arquitectónica.

8 Las redes sociales no tenían en el año 2006 el desarrollo y alcance que en pocos años escaló. *Facebook* no se había lanzado todavía.

9 En consonancia con las primeras estrategias de acercamiento a la problemática que apelan a la condición humana de las y los detenidos desaparecidos.

10 Con algunas y algunos profesores, que no conocíamos hasta entonces, iniciamos un camino de colaboración que se continúa en la actualidad.



Imagen 186. Acto de Cierre y acción poética en el punto de la instalación en Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 187. Instalaciones próximas a la facultad de Psicología y edificios de Ingeniería. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 188. A la sombra de los pañuelos el 10 de diciembre. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 189. Perforaciones de 1cm de diámetro a 10cm del borde de la tela para atar con tansa de pesca y estirar para modelar. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 190. Secuencia visual en el CUR. Sombras para encuentros. Expresiones populares preexistentes y suplementaciones de sentidos. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 191. Memorias habitables. Intervención espacial en el CUR.: cubiertas y pisos. "Pocho vive" y otras suplementaciones de sentido. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 192. Suplementación de sentidos, humano + Pocho Vive. Estéciles sobre tela . Tensado de telas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 193. Acción poética. Intercambio de palabras recibidas y lectura a viva voz. Ph: Tomás Viú, 2006.

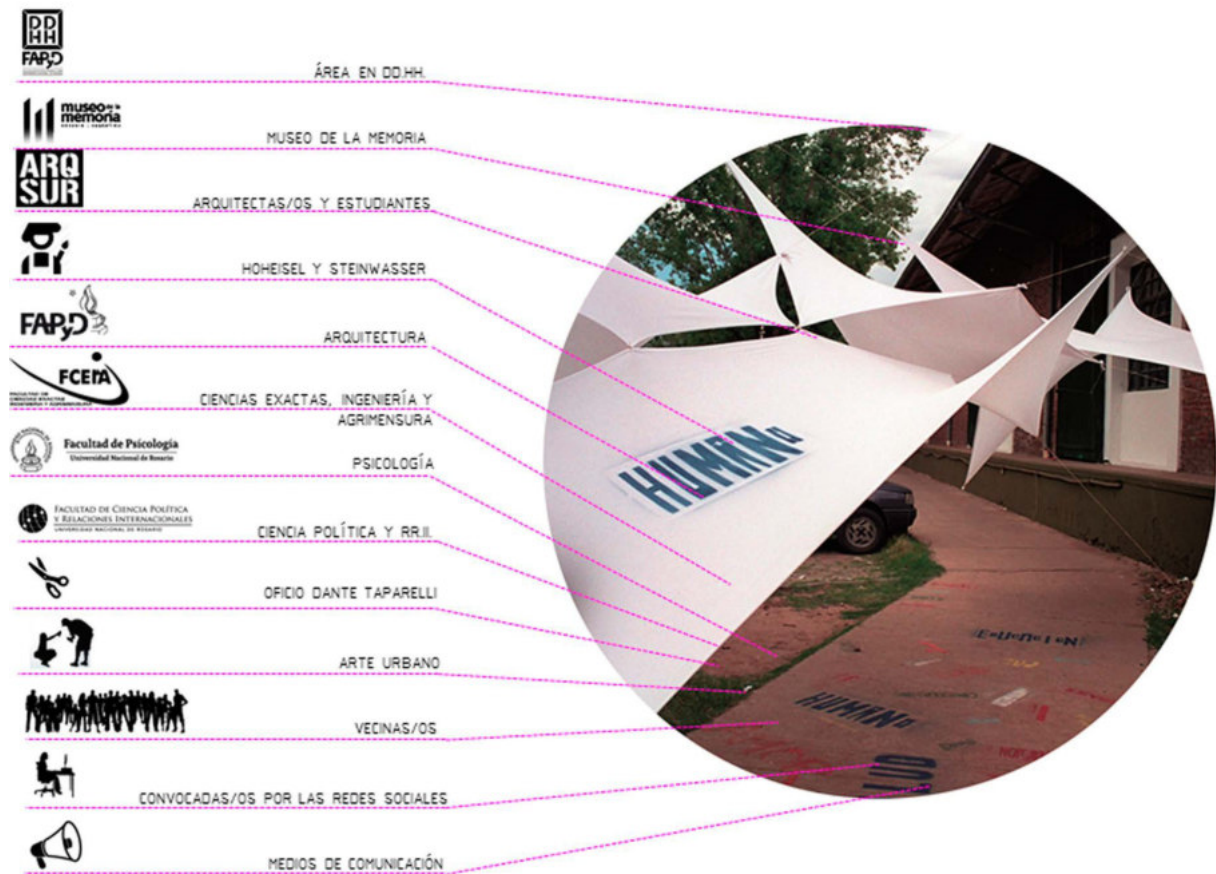


Imagen 194. Gestión de la participación y lo disponible hacia la co-construcción del proyecto.

SUPLEMENTAR SENTIDOS



contemplar

perdonar

UNA Y OTRA ORILLA. Arquitectura del Sur Colectivo. Museo de la Memoria de Rosario, 2007.

Durante los días 8, 9 y 10 de agosto del año 2007, se desarrolló un encuentro sobre exilios, migraciones y destierros denominado “Bajo la lluvia ajena” en el Museo de la Memoria de Rosario. Las actividades estaban enmarcadas por una muestra plástica de artistas rosarinos¹ a quienes se había convocado para trabajar sobre textos de autores seleccionados² por la dirección del museo a partir de las sensibilidades desplegadas sobre la temática del encuentro en sus condiciones de exiliados. Nos invitaron a participar con una instalación de escala urbana. Las preguntas que abrían el programa de actividades, “¿qué tiene para contarnos la literatura, de qué modo el pensamiento contemporáneo lee la tragedia del exilio, qué puede aportar nuestro campo intelectual a la comprensión de un fenómeno que no deja nunca de interpelarnos?” y los autores a trabajar fueron el primer indicio. ¿Era posible situar nuestro trabajo geopolíticamente?, ¿qué espacio podía encontrar la voz “popular” en las Letras convocadas para el Encuentro?

PALIMSESTO SIMBÓLICO. La sede del Museo era todavía provisoria. Oficinas de la estación de trenes Rosario Norte, ociosas por el “achicamiento” que el Estado había profundizado en los noventa, estaban ocupadas por la Subsecretaría de Cultura y Educación. El Museo de la Memoria por entonces funcionaba allí. El acceso vehicular al edificio se resuelve a través de una calle secundaria que corre paralela a la Avenida Aristóbulo del Valle. Desde esa circulación es posible acceder al hall principal de la estación o directamente a los andenes. Para ingresar al museo era necesario circular por un largo pasillo desde ese hall o por un ingreso secundario desde la calle.

Caminamos las calles, los andenes vacíos y las vías. Los pocos trenes que por allí pasaban y las esculturas de barcos de hierro y chapas de Julio Pérez Sans desperas por los andenes, resonaron de manera diferente en ocasión de la demora para intentar asir el exilio. Entre las señales que nos hablaban de los viajes —los forzados del exilio sin certeza del regreso—, un viejo buzón rojo recordó las cartas, las postales. Costumbres en desuso y uno de los pocos medios para recibir alguna noticia durante la dictadura.

El Encuentro convocaba a las Letras y las cartas son un género literario. Recordamos las cartas que Atahualpa Yupanqui escribió a su mujer Nenette Pepin, a su madre y amigos desde el exilio. Quisimos hacer presente otra palabra poética, la popular, la que trae la sabiduría de quienes viven con la naturaleza. ¿Cómo situar esta reflexión en Rosario?, ¿cómo conectar con Rosario y su naturaleza?. Emergió el río marrón. El río que le faltaba a los barcos de metal olvidados. Imaginamos la posibilidad de construir un río aéreo con la correspondencia desde el exilio. Encontramos un libro en el que Víctor Pintos recopiló cartas escritas por Yupanqui durante 50 años. Entre ellas, están las que hablan del exilio y también de la situación política del país por entonces.

Se habla, a nivel general, de un plan bien estructurado para que los países sudamericanos sean totalmente gobernados por militares. Este plan, parece, ha nacido en Yanquilandia hace un tiempo, y se va desarrollando en los países según la condición actual de su ambición por parte de los regímenes. Claro, no será difícil ese asunto. Las reservas morales son parejas con las reservas monetarias. Y los pueblos, a callar, bajo sospecho. (Víctor Pintos citando la carta de Atahualpa Yupanqui del 28/11/1978).

Imagen 195. Página anterior. Una y otra orilla, instalación efímera colectiva. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2007. Ph: Maximiliano Moretti.

1 Andrea Ostera, Pietro Bologna, Daniel García, Max Cachimba, Claudia del Río, Anibal Brizuela, Colectivo de artistas: Andrés Macera, Valeria Gericke, Virginia Masau, Cristián Digirolamo.

2 Joseph Brodsky, Juan Gelman, Héctor Tizón, Edward Said, Antonio Muñoz Molina, Rafael Alberti y Mahmud Darwish.



Imagen 196. Taller de pintura “Don Ata” sobre las cartas desde el exilio, 2007. Ph: Alejandra Buzaglo.



Imagen 197. Dibujos y maqueta de la estación, 2007. Ph: Alejandra Buzaglo.

DEMORAS. Nos sumergimos en el universo de Atahualpa, sus cartas y su música. Cortamos placas de alto impacto —que habían quedado sin usar de la maqueta de “la Calamita”— en las proporciones de los diferentes soportes habituales para las correspondencias y realizamos el taller de dibujo “Don Ata” con estudiantes sobre el exilio, las cartas y las letras de las canciones. Dos actividades, aparentemente no vinculadas: el taller de pintura y una primer maqueta con unas cintas ondulantes color cobre como el río soleado, aéreo, alero para conectar el hall de la estación con la entrada al Museo de la Memoria. Llovía y pensamos en la espera a la intemperie. La instalación sobre migraciones y destierros podía además resolver una cuestión utilitaria.

Afuera llovía. El río aumentaba su color y su profundidad. El cielo se llenó de agua y desdibujó la turbia línea del horizonte húmedo. Esa tarde charlamos acerca del exilio, del destierro, y de las migraciones forzadas. Pensamos en esos viajes... (Villanova, Alejandra: 2009, 28).

¿Cómo transformar esas cintas en las cartas?. Una estudiante recordó que una vecina fabricaba pintura para máquinas industriales y los colores eran metalizados, dorado, plata y cobre. Disolvimos las cintas en escamas. Con pintura cobre pintamos rectángulos alto impacto de 3 medidas, proporcionales a cartas comunes, comerciales y postales. Para contenerlos y generar superficies continuas, realizamos pruebas pegándolas entre sí (se tornaba rígida y frágil), sobre guías con alambres (se desperdiciaba mucho material, era caro y difícil de manipular) y finalmente, optamos por mallas metálicas galvanizadas hexagonales tipo “gallinero”. Las “cartas” se montaron fijándolas con ganchos para abrochadoras utilizadas en tapicería a las mallas que son flexibles, livianas y muy económicas. La industria provee rollos de 1,00; 1,20 y 1,50 metros de ancho. Con la de 1,20m resultaba más sencillo de manipular y permitía cubrir más rápidamente mayores superficies. En la de 1,50m el peso resultante por la mayor cantidad

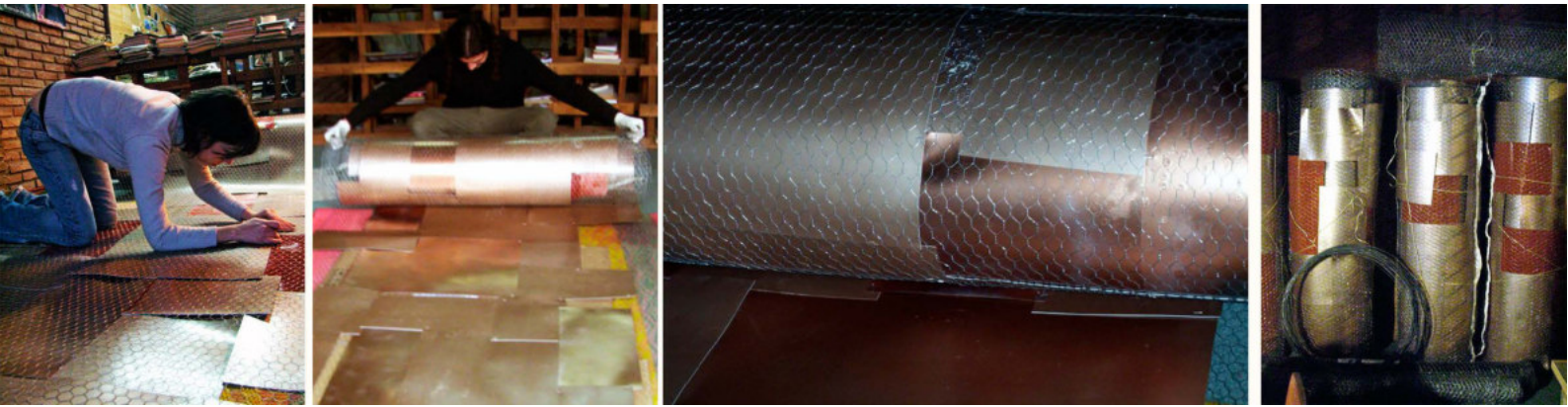


Imagen 198. Preparación rollos para traslado y montaje, 2007. Ph: Alejandra Buzaglo.

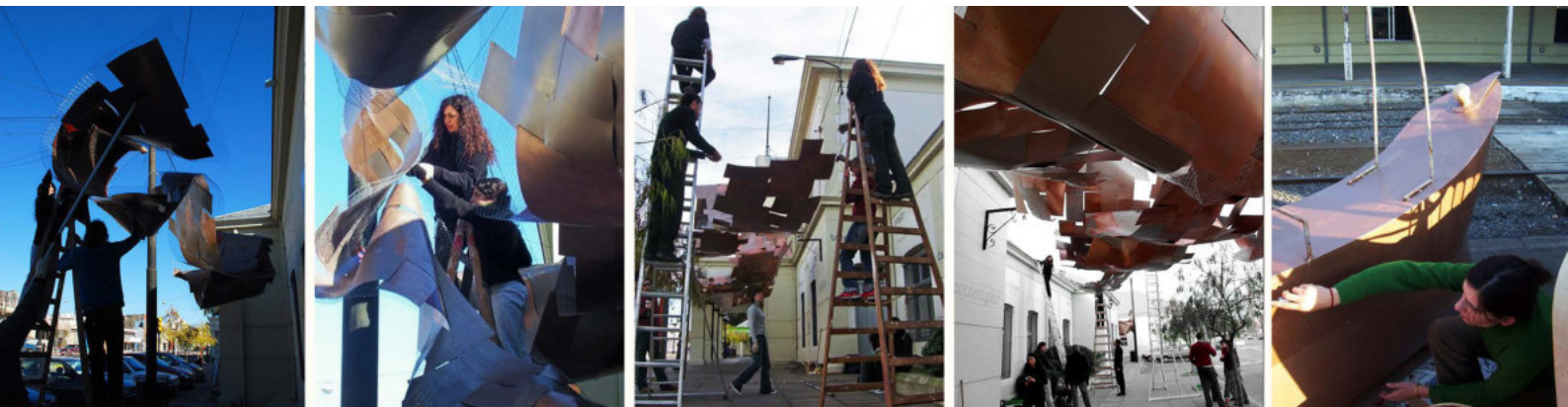


Imagen 199. Montaje y pintura escultura de barco abandonado, escultura de Julio Pérez Sans, 2007. Ph: Maximiliano Moretti.

de piezas por metros lineal, complicaba el traslado y montaje en altura. La posibilidad de resolver el traslado de la instalación en los mismos rollos requirió de un ajuste, tanto de los rectángulos plásticos que debieron ser fragmentados proporcionalmente para facilitar la operación como de las disposición de los broches metálicos para que el enrollado no fuerce las uniones.

OTROS DISPONIBLES. ¿Cómo hablar de las cartas de Atahualpa y del río?. Pintamos el reverso de los trabajos del taller de pintura con el esmalte sintético cobre. Los cortamos en tiras y sobre el lado cobrizo escribimos fragmentos de las cartas escritas desde el exilio. Convertidas en señaladores para libros, las repartimos entre quienes asistieron a las jornadas vinculadas a la literatura. Llevarse lo efímero en el recuerdo y en un fragmento de instalación con las cartas para conservar junto a otras lecturas. Pintamos y pusimos a navegar uno de los barcos abandonados en los andenes. Lo trasladamos señalando el ingreso al museo.

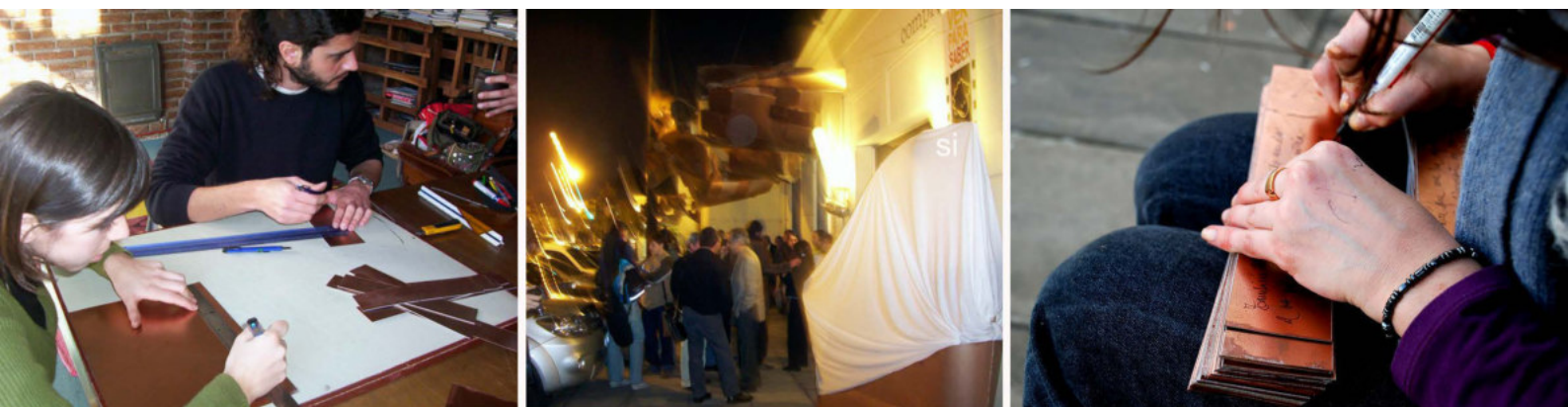


Imagen 200. Corte en tiras de las pinturas realizadas durante el taller. Entrega de fragmentos de cartas de Atahualpa en la inauguración. Ph: Alejandra Buzaglo.

“Sin embargo, debo decirte que estoy cansado, cansado de trenes estaciones y países. Cuánto cuesta llevar una vidala por el mundo!” (fragmento de una de las cartas de Atahualpa Yupanqui a Nenette Pepin).

El 10 de diciembre del mismo año, reutilizamos los materiales de “Una y otra orilla” para otra instalación que nombramos “El río del olvido. Rabia al silencio”. Retomamos el título de una canción de Atahualpa Yupanqui “Le tengo rabia al silencio” y, en esta ocasión “El río del olvido” resignificaba al *Lete* de la construcción filosófica platónica en el que olvidamos todo al bañarnos en él.

Teníamos un *disponible* en términos simbólicos y materiales y el juego de palabras emergió como denuncia. En el día internacional de los DD.HH. realizamos un acto en un espacio neurálgico de la FAPyD: una irrupción mnémica, entre el bar y bedelía, lugares obligados de paso en la cotidianidad universitaria. Construimos el espacio para denunciar públicamente una acción de la UNR. Se trataba del caso Jorge Walter Perez Blanco, el represor que se desempeñaba como ayudante de la cátedra de Medicina Legal durante la última dictadura y hasta el año 1998 cuando fue cesanteado por el inicio de un juicio académico por su desempeño en ese entonces. Perez Blanco tenía pendiente una indagatoria por causas por violación a los DD.HH., fue señalado por la CONADEP, incluso, trabajó para Agustín Feced, el genocida a cargo del Servicio de Informaciones. El 1º de octubre de ese mismo 2007, el Rector de la universidad había firmado una resolución por la cual se pagaría a Pérez Blanco el monto de \$ 30.000 como indemnización por los sueldos no cobrados desde el año 1998 hasta ese año. El número 30.000 era una siniestra casualidad.

Formábamos parte de un espacio institucional al interior de la universidad y no quisimos ser cómplices de estas barbaridades. Decíamos que era necesario seguir desnaturalizando prácticas y poner en perspectiva nuestra experiencia para disminuir la distancia entre retórica y realidad. Era necesario visibilizar procedimientos referidos a intereses específicos, mucho más difíciles de combatir que un conjunto de planteos teóricos en los que no queríamos ver desvanecido el trabajo iniciado. La acción era otra vez la productora de significantes. Se sumaron más integrantes de la comunidad universitaria a nuestro trabajo colectivo. Estudiantes independientes y otras y otros que participaban de agrupaciones estudiantiles diversas involucradas en denunciar los mismos asuntos, mostraron que la Arquitectura podía ser una forma posible de interpelación, resistencia y acción.

Quedaban inquietudes sobre la materia con que se resolvían las irrupciones mnémicas. Los materiales provenientes de los desmontajes de “Humano” y “Una y otra orilla” fueron reutilizados en dos ocasiones. Sus cualidades matéricas los condenaban a la efimeridad. ¿Cómo lograr que la primera inversión en materiales no se pierda extinguiéndose en su reutilización efímera?, ¿era posible anticipar el destino de los materiales como dato clave de la propuesta?, ¿podrían integrarse a la *tectónica de lo disponible* de otros proyectos permanentes de vocación emancipatoria?



Imagen 201. Instalación sobre calle secundaria paralela a la Av. Aristóbulo del Valle. Ingreso al museo con aleros y barco, 2007. Ph: Alejandra Buzaglo.



Imagen 202. Instalación “El río del olvido. Rabia al silencio” en la FAPyD el 10 de diciembre de 2007. Ph: Alejandra Buzaglo.



Imagen 203. Instalación para una capilla al aire libre en la isla Charigüé. Centro Cultural Casa del Aborigen, 2007. Exploraciones en los límites para proporciones rectangulares. Gentileza Mario Domínguez Texeira.



Imagen 204. Gestión de la participación y lo disponible en “Una y otra orilla”+ “El río del olvido. Rabia al silencio.”



TRAMAR MEMORIAS

Próxima Etación... Justicia

PRÓXIMA ESTACIÓN... JUSTICIA. Arquitectura del Sur Colectivo. Tribunales Federales, Museo de la Memoria, ex Servicio de Informaciones de la Policía de Rosario (SI), 2011.

El 10 de diciembre del año 2010, el Museo de la Memoria ocupó su sede definitiva en el edificio que el arquitecto Ermete De Lorenzi proyectara para la casa de sus padres y donde funcionara, durante la dictadura cívico-militar en Argentina, el Comando del II Cuerpo del Ejército desde donde se diseñó y dirigió el plan de persecución y exterminio sobre las provincias de Santa Fe, Corrientes, Entre Ríos, Chaco, Formosa y Misiones. Nos invitaron junto a artistas¹ locales a proyectar las salas permanentes y a realizar las obras en función del nuevo guión de museo. Por nuestra experiencia en los peritajes, trabajamos en la Sala *Reconstrucciones* destinada a mostrar la sistemática territorial de los CCDs, engranajes fundamentales del sistema represivo. La pieza central era² una maqueta en escala 1:25 del sector del edificio de la ex Jefatura de la Policía de Rosario donde funcionó el SI. Habíamos realizado el relevamiento minucioso del lugar en ocasión de la solicitud del Poder Judicial y el Museo de la Memoria sabía del proceso de reconstrucción para las maquetas.

La instalación de diez rollos metálicos de Dante Taparelli —en los que Martín Gatto grabó los nombres de las y los desaparecidos—, ubicada en el límite sur de la terraza del nuevo museo, fue la única acción artística en ese espacio abierto de la esquina durante el primer año. La visibilidad pública y la ubicación privilegiada en diagonal a la plaza San Martín, había sido el lugar elegido para instalar mesas durante el funcionamiento del bar temático hasta entonces. Algunas críticas a la nueva sede del museo se centraban en la poca actividad en esa terraza que parecía abandonada en contraste con la ebullición anterior. Veníamos constatando que las jóvenes generaciones desconocían tanto lo que allí había sucedido como las luchas sostenidas por el movimiento de DD.HH. para transformar ese sitio en un lugar de memoria.

AGENDA CO-CONSTRUÍDA. Al año siguiente, recibimos la propuesta de realizar una instalación efímera para el 10 de diciembre. El objetivo era visibilizar el museo para acercar a quienes habitaban la ciudad de Rosario y desconocían la institución³. Por entonces nuestra experiencia se había expandido. Habíamos testificado en la causa *Feced I* por el peritaje realizado en el ex SI y, para esa fecha de diciembre, se esperaba la primer sentencia. En el registro de las acciones memoriales⁴ veníamos estrechando vínculos con el barrio Ludueña, con integrantes del *Bodegón Cultural Casa de Pocho* y acompañando los reclamos por Verdad y Justicia para los crímenes cometidos durante el año 2001 por la policía. Claudio “Pocho” Lepratti fue una de las víctimas⁵.

Los próximos días 19 y 20 de diciembre del año 2011 se cumplirían 10 años de aquel en que se declaró el Estado de sitio en Argentina en plena democracia y las fuerzas de seguridad desataron su accionar. Rosario iba a ser sede del primer encuentro de familiares de víctimas de la represión en 2001 que se realizaría en la facultad de Psicología de la UNR. Los lazos tramados con las organizaciones sociales motivaron que nos soliciten el diseño de un afiche para la difusión de ese encuentro. Arquitectas y

Imagen 205. Página anterior . Próxima estación...Justicia, instalación efímera colectiva. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2011. Ph: Alejandra Buzaglo.

1 Daniel García, Graciela Sacco, Dante Taparelli, Martín Gatto, Norberto Puzzolo, Federico Fernández Salaffia, Lucrecia Moras, Irina Garbatzky, Pablo Romano, Gustavo Germano, Mery Affranchino, Claudia Contreras, Claudia Goldin.

2 En el mes de marzo de 2018 el Museo de la Memoria reabrió sus puertas renovando las salas y la maqueta ya no se exhibe allí.

3 El Museo de la Memoria de Rosario pertenece a la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia. Era reconocido y visitado por personas extranjeras particularmente interesadas. Había cierto prejuicio en la ciudad, cuestión que relevábamos por entonces en estudiantes de la FAPyD.

4 En el año 2010 habíamos finalizado la construcción de un memorial dedicado a las y los detenidos desaparecidos de Rosario en la plaza Pocho Lepratti del barrio Ludueña.

5 38 personas fueron asesinadas en todo el país durante la represión de diciembre de 2001: Marcelo Pacini, Claudio Lepratti, Graciela Acosta, Juan Delgado, Rubén Pereyra, Walter Campos, Yanina García, Ricardo Villalba, Graciela Machado, Damián Ramírez, Ariel Salas, Pablo Guías, Roberto Gramajo, Víctor Enrique, Eduardo Legembre, Diego Avila, Mariela Rosales, Julio Flores, Daniel Mataza, Cristian Gómez, Maximiliano Tasca, Carlos Almirón, Gastón Rivas, Diego Lamagna, Alberto Márquez, Gustavo Benedetto, Rubén Aredes, Romina Iturrain, Eloísa Paniagua, José Rodríguez, Elvira Abaca, Ramón Arapi, David Moreno, Luis Fernández, Sergio Pedernera, Jorge Cárdenas, José Vega y Carlos Spinelli.

arquitectos ya no éramos el lujo⁶ para pocas personas. Realizamos dos diseños con variaciones mínimas. Utilizaron uno para el Primer Encuentro y el otro para un segundo, que se realizó en junio. Las organizaciones sociales tomaron de base ese insumo modificándolo con la nueva fecha y lugar de encuentro. Nos interesan este tipo de procesos en los que, de nuestra participación en un trabajo colaborativo, hay una apropiación por parte de las comunidades que ponen en circulación los conocimientos surgidos en las experiencias. En este caso, se trata de un afiche que, por la demora en la co-construcción simbólica, logró tramar lenguajes heterogéneos —los de la militancia con recursos del diseño— que facilitaron el acercamiento de quienes tenían rechazo por otro tipo de imágenes.

En torno a los procesos memoriales y la atención a las estrategias para intentar la identificación, cuestión que exige dinamizar dimensiones transubjetivas y transgeneracionales, identificábamos que los acontecimientos del año 2001 estaban todavía vivos en la memoria colectiva. En las jóvenes generaciones, los referidos a la dictadura eran lejanos. Los organismos de DD.HH. estaban movilizados por los juicios en curso y la espera de la sentencia, las organizaciones sociales reclamaban Verdad y Justicia por los crímenes en democracia. Tender redes entre estas dos experiencias había facilitado el proceso mnémico en el barrio Ludueña. Podíamos intentar acercar al centro⁷ de la ciudad estas nuevas resistencias.

Puntos de la agenda co-construida: 1- sacar el Museo de la Memoria a la calle, 2-reclamar la sentencia demorada del primer juicio por crímenes de lesa humanidad en Rosario, 3- recordar y poner en agenda el estado de los procesos por Verdad y Justicia para las víctimas de 2001 y 4- visibilizar la centralidad de dos edificios paradigmáticos para la represión durante la dictadura cívico-militar y 5- contribuir con los materiales, producto del desmontaje de la irrupción mnémica temporaria, para una necesidad urgente.

TECTÓNICA DE LO DISPONIBLE. Nuestra preocupación por la inversión destinada a materiales a utilizarse solo durante un mes—en esa oportunidad la asumía el Estado municipal— nos llevó a contactar al *Movimiento Giros* de Rosario. Estaba trabajando en el barrio Nuevo Alberdi disponiendo tanques de agua potable para una población amenazada de desalojo. Se venía el calor del verano y el agua era una necesidad básica. Faltaban caños para su distribución.

¿Hacer un proyecto con caños?. La necesidad de distribuir agua potable en Nuevo Alberdi nos dio el dato de la materia con que se construiría la irrupción mnémica en el museo. Los tubos plásticos de polietileno son flexibles, livianos y pueden adaptarse tanto a la interconexión de tanques como a la distribución hacia distintos lugares sin la necesidad de piezas de acople sofisticadas.

En el registro simbólico, ¿cómo tramar los crímenes durante la dictadura con los del año 2001?. “Aparece un elemento popular que encadena estos eventos: la bicicleta como símbolo de lucha. Se concatenan así las bicicletas pintadas del artista local Fernando Traverso, la figura del Pocho Lepratti y las actuales *bicicleteadas contra la impunidad*”. (Ventroni y otros, 2015: 78). Las bicicleteadas contra la impunidad son una modalidad de reclamo de Verdad y Justicia por las víctimas de 2001. Realizan periódicamente caravanas por los barrios de la ciudad hasta Tribunales Provinciales. Nos faltaban las bicicletas. Veníamos realizando los memoriales con estudiantes de la FAPyD, con participación de movimientos sociales y organizaciones de DD.HH.,

6 La palabra “lujo” es elegida por la adscripción a las declaraciones de colectivo costarricense Entre Nos Atelier. “La arquitectura, repiten una y otra vez, nos es un lujo.” (Cattaneo, Daniela, 2015: 100).

7 En el Capítulo 6, apartado “Co-gestionar”, se retoman construcciones simbólicas y diversas representaciones de habitantes de los barrios periféricos de la ciudad en relación al “centro”.

¿cómo acercar a quienes no se sienten incluídos en estas luchas?

Lanzamos otro “mensaje en la botella” y convocamos por medio de afiches, redes sociales y medios de comunicación alternativos y masivos solicitando partes de bicicletas en desuso y que nos enviaran por mail un breve texto sobre bicicletas, alguna anécdota, alguna reflexión, deseos, sueños, historias personales, de grupos, de quienes van a trabajar en bici, a estudiar, a militar, a jugar... Utilizamos un lenguaje similar al que habíamos trabajado para la difusión del encuentro de familiares que se realizaría el 19 y 20 que ya estaba circulando por los espacios públicos. Se trataba de suplementar sentidos, vincular las acciones.



Imagen 206. Afiche 1º Encuentro Nacional de familiares de víctimas de Diciembre de 2001. Convocatoria a la instalación colectiva. Afiche 2º Encuentro, 2012.

La sorpresa fue que, además de recibir muchísimos fragmentos de bicicletas y textos tal como solicitáramos, enviaron fotografías y una bicicleta entera que rehusamos porque la íbamos a intervenir. Rosa, la dueña, insistió en donarla. La bicicleta era testigo de una historia de amor y, según ella consideró, el mejor destino era formar parte de una construcción artística colectiva.

PRÓXIMA ESTACIÓN... JUSTICIA⁸. ¿Cómo convocar a ingresar al Museo de la Memoria?, ¿qué obstáculos, además de los pre-juicios o controversias suscitadas por su contenido, se constituían en barreras?



Imagen 207. Proyecto casa propiedad Victorio De Lorenzi. Fachada sobre calle Córdoba. Corte paralelo a calle Córdoba: nótese la definición del límite eliminando pilares y rejas. Planta baja. Ermete De Lorenzi, 1927. Gentileza Centro de Documentación Visual Ermete De Lorenzi, FAPyD, UNR.

En una de las versiones del proyecto para la terraza elevada, expansión de los espacios íntimos de la casa a la calle, De Lorenzi proponía rejas y pilares como límites con el público. En la versión definitiva elimina esos elementos y los reemplaza por una

Tramar memorias

balaustrada que remata con un plano continuo a 1,40m de altura sobre el nivel de vereda, prácticamente en el punto de vista peatonal. Este sutil filtro de los espacios íntimos, impide vincular la terraza con quienes circulan por la calles. Decidimos desnaturalizar esta situación a partir de una provocación: reforzar la materialización de ese límite evocando las rejas de la propuesta descartada. Para ello, sustituiríamos la ductilidad del hierro por la de caños plásticos flexibles. ¿Con qué lógica compositiva?, ¿Cómo trabajar con este material sin dañarlo para su uso posterior?.

Con mangueras negras imaginamos trazos ondulados de las “bicicleteadas”. Para aludir a esa práctica incorporamos los fragmentos donados de bicicletas a los trazados. Extendimos la intervención original en el Museo de la Memoria a un recorrido que unía otros puntos: el ex SI y Tribunales Federales. Para ello, operamos con la lógica del arte urbano, irrumpiendo sin permisos, “hackeando” el espacio político. Los lugares eran un indicio pero, como dar especificidad a la intervención?, ¿cómo dar cuenta de los acontecimientos a memorar y de las luchas sostenidas? Adherimos el texto “Próxima estación... justicia” en vinilo negro, con el tamaño del diámetro de los caños en los tres sitios: sobre la fachada intervenida popularmente en el ex SI⁹, en la vereda del museo y en el paseo central del Boulevard Oroño, frente a Tribunales Federales. Diseñamos etiquetas en las que adherimos las fotos y los textos que recibimos por correo. Las dispusimos con la participación de quien lo deseara, colgando de los caños y los fragmentos metálicos. Emplazadas en el espacio público, era una invitación a llevarse alguna. Utilizamos 350 metros de caños, remitiendo a la cifra emblemática de las desapariciones forzadas en Rosario, cantidad que colaboraría con la distribución de agua.

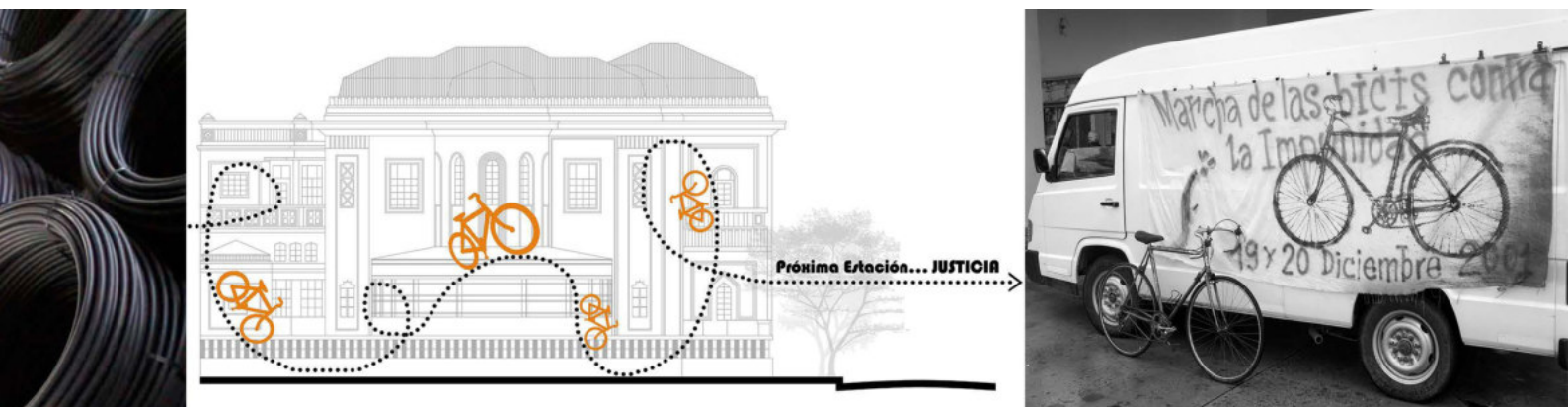


Imagen 208. Rollos de tubos plásticos de polietileno negro. Esquema de la propuesta en el museo. Una de las fotografías recibidas a partir de la convocatoria abierta.



Imagen 209. Marcas en el ex Servicio de Informaciones. Suplementaciones de sentidos a las inscripciones colectivas anónimas. Ph: Daniel Viú, 2011.

⁹ La esquina de San Lorenzo y Dorrego es un sitio de inscripciones colectivas, que preservamos en la propuesta que realizáramos para un espacio de memoria. Esta experiencia se desarrolla en el Capítulo 5, apartado “Hackear”.

Para evitar deformaciones en el trazado de los recorridos de nuestra “reja de caños”, realizamos testeos y pruebas para definir los diámetros máximos y mínimos que prefigurarían una forma que se resolvería artesanalmente, *in situ* y entre muchas personas. Si bien los caños son flexibles, el hecho acopiarse en rollos los moldea en cierta manera fijando el diámetro máximo de curvatura que debía ser menor del de enrollado: 1,20m. La flexibilidad para curvas menores se ve limitada por la resistencia del material: trabajamos en el límite del aplastamiento de la sección de 3/4 de pulgada, dando como resultado que la mínima no podría ser inferior a los 0,70m de diámetro.



Imagen 210. Iván Hernández Larguía siguiendo el proceso de aplicación del color: base blanca a las piezas para que el efecto fluorescente sea posible. Pintura fluorescente. Testeos manuales para definir diámetros máximos y mínimos sin deformaciones. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.



Imagen 211. Preparación de etiquetas sobre la base de las que se consiguen fácilmente en librerías y son utilizadas para clasificar elementos de diversa índole. Escritura de textos y pegado de fotografías. Etiquetas atadas a las rejas de los Tribunales Federales donde se juzgan a genocidas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.



Imagen 212. Montaje en el Museo de la memoria. Construcción artesanal del límite con mangueras y fragmentos de bicicletas donadas. La aparición de un nuevo límite estimula la curiosidad de las y los peatones que intentan franquearlo. Ph: Daniel Viú, 2011.

Tramar memorias

Recuperando la experiencia de *Intemperie* —en relación al color que facilita la visibilidad de estructuras delgadas instaladas en espacio abiertos¹⁰— pintamos las piezas de las bicicletas en color naranja fluorescente, para lo que fue necesario darles previamente un fondo blanco. El montaje de estructuras delgadas en el espacio abierto fue oportunidad de proyectar una instalación en la que, según la iluminación, los trazos de las mangueras se desvanecían y las bicicletas se materializaban flotando, “bicicleteando” entre el museo y la calle. Para no dañar los caños al fijar las piezas, luego de probar alternativas menos económicas que demoraban la tarea y dificultaban la remoción posterior de los fragmentos, utilizamos precintos plásticos negros de 100mm de largo, que la industria provee en bolsas de 100 unidades.

En el ex SI dejamos solo unas huellas y etiquetas. La bicicleta entera se montó en una de las columnas de iluminación del tradicional Boulevard Oroño, frente a Tribunales Federales, donde se juzgan genocidas. La bicicleta no estaba sola. Al pie de la misma farola, una obra de HIJOS regional Rosario convocaba a detenerse en las biografías de las y los detenidos desaparecidos.

Desmontada la instalación, los caños plásticos se utilizaron en Nuevo Alberdi. La bicicleta que Rosa donó, permanece aún hoy frente a Tribunales, incorporándose a la ciudad y a la cotidianidad de sus habitantes. Algunas personas desconocen el origen de esa bicicleta, se acercan, se encuentran con la obra de H.I.J.O.S y se suplementan sentidos que traman redes de memorias y luchas.

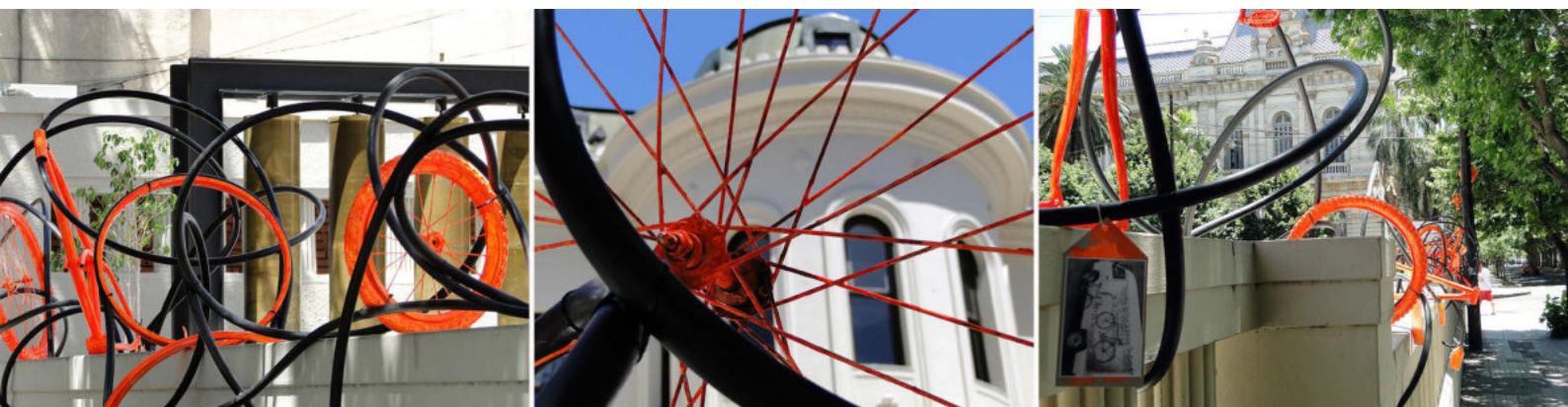


Imagen 213. Instalación en el Museo de la Memoria. 350 m de caños de polietileno negro, fragmentos de bicicletas y etiquetas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.



Imagen 214. “Próxima estación...justicia” en vinilo adhesivo sobre el ex SI, la vereda del Museo de la Memoria y del paseo central del Boulevard Oroño, frente a Tribunales Federales. Bicicleta montada en la columna de la farola, debajo, la obra de H.I.J.O.S. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.

¹⁰ En oportunidad de visitar la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán volvimos a comprobar lo recomendado por el artista plástico Julio Pérez Sans en los ejercicios desarrollados con caña de bambú o guadua en escala 1:1, instalados en el campus. Los colores elegidos para favorecer la visibilidad de las estructuras son variedades dentro de los fluorescentes.



Imagen 215. Vigilia a la espera de la primer sentencia en los juicios iniciados en el año 2009 por crímenes de lesa humanidad. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.

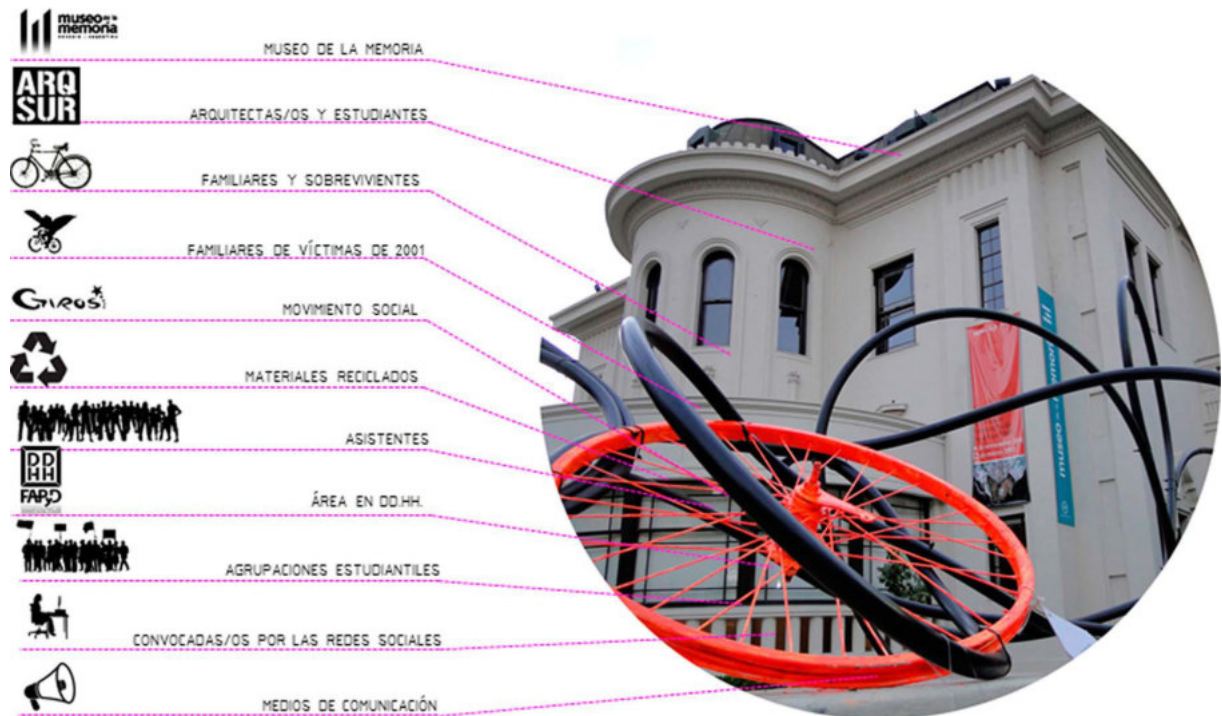


Imagen 216. Gestión de la participación y lo disponible en “Próxima estación... justicia”.



PRE-DISPONER



HEDOR Y PULCRITUD. Arquitectura del Sur Colectivo. Museo de la Memoria, 2012.

Durante la primera mitad del año 2012, el Museo de la Memoria abordó el fenómeno global de “las fronteras, los territorios y las identidades”. Se realizaron distintas actividades que incluyeron un ciclo de cine con producciones vinculadas a reflexionar sobre las nuevas migraciones, los “muros” y los conflictos inherentes a la imposibilidad de poblaciones vulneradas de permanecer en sus territorios de origen. Sobre fines de julio, se inauguraría la muestra fotográfica “Malvinas, cruces, idas y vueltas” que abriría otros debates sobre identidades y fronteras. En ese marco, la dirección del museo nos vuelve a proponer realizar una intervención sobre la terraza, renovando las intenciones de extender lo que allí dentro acontece a sectores más amplios de la sociedad.

La oportunidad de sumar estudiantes del Espacio Curricular Optativo “Arquitectura, Derechos Humanos y Memoria” de la FAPyD a la experiencia posibilitaría interrogar nuestras propias fronteras y continuar co-construyendo marcas, huellas e impresiones que convoquen a desplegar las múltiples miradas y perspectivas que participan del debate sobre estos complejos temas.

AGENDA CO-CONSTRUIDA. Los ejes planteados fueron disparadores para reflexionar acerca de las fronteras tangibles e intangibles que se presentan en el seno de las sociedades, sin ir tan lejos, en la de Rosario. Habíamos conversado, junto a un politólogo y profesor de la UNR¹, sobre los nuevos muros que separan Estados y también sobre aquellos que mantienen “del otro lado” a amplios sectores de la población, delineando y construyendo otras fronteras, no solo las que separan espacios físicos nacionales, locales o barriales sino aquellas que lo hacen a partir de las diversas construcciones simbólicas que producen. Territorios físicos y simbólicos que, quizás, formarían parte de aquellos obstáculos que dificultaban el acercamiento al museo.

Con el objetivo de convocar otras voces a esta reflexión, realizamos entrevistas callejeras próximas al edificio que revelaron que estudiantes de distintos niveles y edades habían entrado al museo en el marco de actividades educativas originadas en las escuelas y en las nuevas currículas que incluían la historia reciente y las violaciones a los DD.HH. cometidas durante la dictadura. Personas adultas entrevistadas conocían el lugar de cuando fue un bar y también de cuando, inmediatamente después de la dictadura, funcionaron oficinas municipales. Otras y otros no querían ingresar porque pensaban que allí se había torturado gente² y hubo quienes desconocían que allí estaba funcionando un Museo de la Memoria. Mapeamos memorias en la ciudad.³

Por la ubicación del edificio en el centro de la ciudad y frente a la plaza San Martín, la circulación de automóviles y transeúntes es constante, fundamentalmente durante los días de semana. Llamó la atención alguien que permanecía inalterable a tanto movimiento: una mujer que vivía en la plaza, en un banco frente a la facultad de Derecho. Estaba rodeada de bultos y se cubría con muchos diarios. En pleno “Paseo del Siglo”⁴, el contraste que provocaba su presencia había motivado que intentaran varias veces sacarla de allí. Quizás por eso se resistió a conversar al principio. Éramos tan amenazantes para Elisa como lo era ella para quienes circulaban por calle Moreno tomando prudente distancia. El hedor podía sentirse, ¿cuáles eran las fronteras?

Imagen 217. Página anterior. Perspectiva desde el punto de recomposición “Hedor y Pulcritud”. Arquitectura del Sur Colectivo, 2012. Ph: Alejandra Buzaglo.

1 El lic. Juan Pablo Angelone colabora en el ECO que coordino académicamente desde el año 2011 con el aval de la Dra. Ana María Rigotti. Es docente de esta materia el Mg. Arq. Daniel Viú. Han colaborado la Ps. Analía Buzaglo y la Ps. Laura Capella. También la Dra. Sabina Florio de la FH y A de la UNR y las abogadas querellantes en las causas por violaciones a los DD.HH., Gabriela Durruty y Jesica Pellegrini. Han participado de esta co-construcción transnosedológica organizaciones sociales y organismos de DD.HH.

2 Si bien se ejercían violencias que violan los DD.HH, cabe recordar que en este edificio funcionó el Comando del II Cuerpo del Ejército, no un CCD.

3 Sobre el mapeo como “práctica y acción de reflexión” (Iconoclasistas, 2013:7) se aborda en las *in-conclusiones*, apartado “Asamblea proyectual”.

4 Zona del centro histórico de la ciudad de Rosario que comprende ocho cuadras en el centro: de la calle Córdoba, desde Boulevard Oroño al este hasta la calle Corrientes. Ese segmento y sectores adyacentes reúnen edificios históricos de valor patrimonial, tanto públicos como privados, con varias mansiones de familias acomodadas. Varios de ellos han sido preservados y restaurados bajo programas de preservación municipal.

PALIMSESTO SIMBÓLICO. De lo poco que nos dijo Elisa en su banco de la plaza, relató que había vivido durante seis años en un “rancho precario de chapa”. El encuentro con esa situación cotidiana, incómoda y, a la vez, naturalizada, evocó sensaciones parecidas a las que provoca la lectura de “Introducción a América” en *América profunda* que escribe Rodolfo Kusch en 1962. Dice Kusch, “y nos acosa cierta inseguridad⁵ que nos molesta.” (1999: 24). En el desarrollo de las impresiones vinculadas a las nociones de “hedor” y “pulcritud”, Kusch estaría señalando la identidad de nuestra América profunda en la convivencia de rechazos, afectos, contradicciones y complementos. Continúa el filósofo,

... sin embargo, le encontramos el remedio. Es el remedio natural del que se siente desplazado, un remedio exterior que se concreta en el fácil mito de la pulcritud, como primer síntoma de una negativa conexión con el ambiente. Porque es cierto que las calles hieden, que hiede el mendigo y la india vieja que nos habla sin que entendamos nada, como es cierto, también, nuestra extrema pulcritud. Y no hay otra diferencia, ni tampoco queremos verla, porque la verdad es que tenemos miedo, el miedo de no saber cómo llamar todo eso que nos acosa y que está afuera y que nos hace sentir indefensos y atrapados. (Kusch, 1999: 24).

El trabajo iniciado en el barrio Ludueña y las conversaciones con integrantes del Bodegón Cultural Casa de Pocho, hacían tangibles fronteras en torno a pre-juicios. Milton Halsouet⁶, contaba que Lepratti las y los instaba a ir al centro, a salir del barrio y recordó vivazmente su impresión al recorrer esas partes de la ciudad antes inaccesibles en la que “éramos en blanco y negro... todo era en colores y nosotros en blanco y negro”. Nunca habíamos pensado así. Recordamos a Silvia Rivera Cusicanqui y la reflexión que propone a partir de los dibujos que el cronista Waman Puma de Ayala realizara entre los años 1612 y 1615 sobre la conquista española. Comparable a ser “en blanco y negro” podían interpretarse los recursos Waman Puma que dan cuenta de las propias representaciones que no han sido tematizadas por ser parte de las producciones simbólicas contra-hegemónicas.

... se han representado en forma desproporcionada. Hay aquí una condición indígena de la opresión. En lengua aymara y quichwa no existen palabras como opresión o explotación. Ambas ideas se resumen en la noción (aymara) de “jisk’ achasiña” o “jisk’ achaña”: empequeñecimiento, que se asocia a la condición humillante de servidumbre [...] la imagen de un indio empequeñecido ante sus iguales traza el itinerario psicológico de la dominación. (Rivera Cusicanqui, Silvia: 2010, 27).

La oportunidad de tramar estos asuntos se constituyó en, una vez más, el desafío de visibilizar la terraza, de llevar el museo a la calle y viceversa. Estábamos por entonces trabajando en Ludueña, en el proyecto del espacio para la radio comunitaria, “FM La Ludueña”, y nos faltaban solo 14 chapas galvanizadas sinusoidales de 1m x 2,50m y algunas alfajías para completar el techo. Decidimos partir de esa condición y entenderla como posibilidad⁷. El dato material era el punto de partida. La materia pasaría a formar parte de lo *disponible* para otro proyecto. En el registro simbólico, y ligado a ciertos imaginarios sociales, las construcciones metálicas “de chapa”, suelen asociarse a los sectores empobrecidos, a las y los más vulnerables, como Elisa. La aparición de este material, dialogando con el edificio de valor arquitectónico, inventariado como patrimonio de la ciudad, quizás abriera a otros diálogos con otros mundos⁸, traspasando algunas fronteras. Entre el hedor y la pulcritud.

5 La cuestión de una suerte de inseguridad de “doble vía” se aborda en el Capítulo 5, “Co-gestionar”.

6 Miembro del grupo de jóvenes del barrio Ludueña, “La Vagancia”, creado por Claudio Lepratti en el año 1993 para promover que salieran de las calles.

7 En el ámbito cinematográfico cotejar con el film “Cinco obstrucciones” de Lars von Trier y Jørgen Leth, 2005. Lo que, en principio, puede identificarse como restricción es potenciador de innovaciones creativas.

8 “El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos. La Patria que construimos es una donde quepan todos los pueblos y sus lenguas, que todos los

PRE-DISPONER. Para la disposición de estas chapas en la terraza del museo trabajamos con dos variables: el intenso movimiento en la zona y la escala. La necesidad de abordar estos factores emergió del objetivo de visibilizar una intervención que se proponía, a través de irrumpir la cotidianidad, *con-mover* a transeúntes y automovilistas inmersos cotidianamente en flujos permanentes y a distintas velocidades, convocar a dis-ponerse a la demora. Ensayamos técnicas que reflexionan sobre las miradas y lo visible desde puntos de vistas diversos, trabajando relaciones entre caos y orden. En el registro simbólico, fue clave la inmersión en la propuesta filosófica de Kusch para comprender la identidad americana. Hedor y pulcritud son opuestos complementarios, no disyuntivos. La lógica dual, binaria, que separa, no pertenece a cosmogonías ancestrales: “América seguía flotando entre opuestos” (Kusch, 2000: 43). Kusch refiere a la serpiente emplumada, *Quetzalcóatl*, para seguir pensando el ser y estar en la América profunda, “que une, sin fundir, la verdad de la tierra —simboliza en el *cóatl*, la serpiente— con la verdad del cielo—el *quetzal* que simboliza la pureza espiritual a que aspiraba la civilización maya.” (Kusch, 2000: 33).

Lo *ch'ixi* como alternativa a tales posturas, conjuga opuestos sin subsumir uno en el otro, yuxtaponiendo diferencias que no tienden a una conjunción desproblematizada. Lo *ch'ixi* constituye así una imagen poderosa para pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante. (Rivera Cusicanqui, Silvia: 2010, 7).

Realizamos especulaciones sobre diferentes puntos de vista situados sobre la dirección de la calle Córdoba, la del “Paseo del Siglo” desde donde anticipar la presencia de la intervención. Utilizamos dos herramientas: maquetas de estudio, físicas y virtuales. Con las físicas probamos estructuras para mantener en pie las chapas, tanto las que podrían estar aisladas sobre la superficie de la terraza, como las fijadas a los muros del edificio del museo. Escribimos el texto “hedor y pulcritud”, distribuido en las chapas. Entre hedor y pulcritud suman 14 letras, como las chapas necesarias en Ludueña. “El caminante descubrirá que los elementos están dispuestos de forma tal que desde un único punto focal se reconstruyan las palabras Hedor y Pulcritud.” (Ventroni y otros, 2015: 82). Al desplazarse progresivamente desde ese punto, el texto se descompone, las letras se deforman y los elementos que los contienen resultan aparentemente caóticos en su distribución en la terraza del museo.

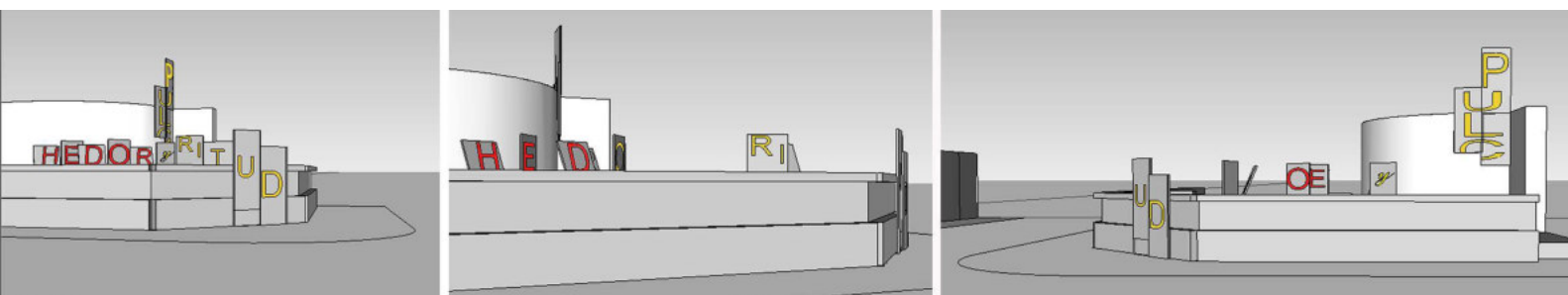


Imagen 218. Especulaciones con los puntos de vistas con técnicas de anamorfosis. Pruebas con sketch up.

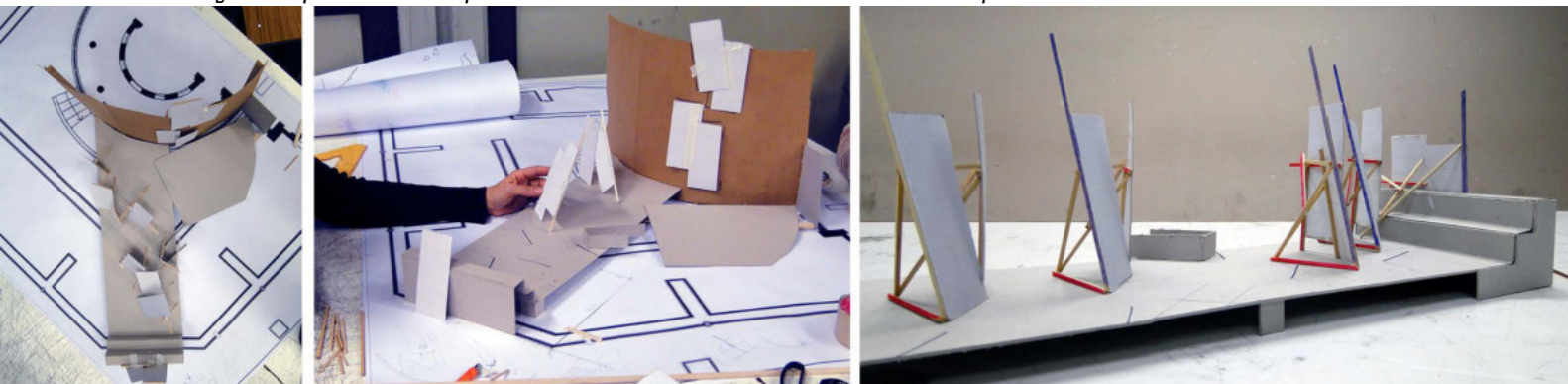


Imagen 219. Maquetas de estudios. Distribución de chapas en la terraza y sobre el edificio. Estudio sobre los soportes de las chapas. Ph: Alejandra Buzaglo.

pasos la caminen, que todos la rían, que la amanescan todos” (Frase pronunciada por el Subcomandante Marcos del EZLN, 1º de enero de 1996).

Pre-disponer

Las actividades en la demora fueron diversas y simultáneas. Mientras realizábamos especulaciones con maquetas en escala 1:20, pintábamos alfajías 2"x2" de 3,05m de largo (medida que provee la industria) en colores naranja y azul (opuestos complementarios) de modo que cada alfajía contuviese ambos colores. Para ello pintamos planos oblicuos, alternándolos, sobre las superficies que generaban las alfajías dispuestas una al lado de la otra. Una vez seca la pintura, rotando las alfajías y se continuaban los dibujos sobre las demás caras. Estas indagaciones se inscribían en las referidas al problema de la percepción de estructuras delgadas instaladas en la intemperie, a la vez que añadía exploraciones que vinculaban la teoría del color con la cuestión simbólica de los opuestos complementarios. Mezclando las alfajías, los diseños eran aparentemente caprichosos. En la escala de los detalles también estaban presentes las indagaciones en torno al par, caos y orden. En la baranda de la terraza, a la altura del ojo y en proximidad, dispusimos una guarda de texto adhesivo con otra serie de pares opuestos complementarios que co-construimos, convocando a quienes se encontraban con ellas a completar la instalación en un proceso transubjetivo en torno a las múltiples redes de sentidos que desplegaban.

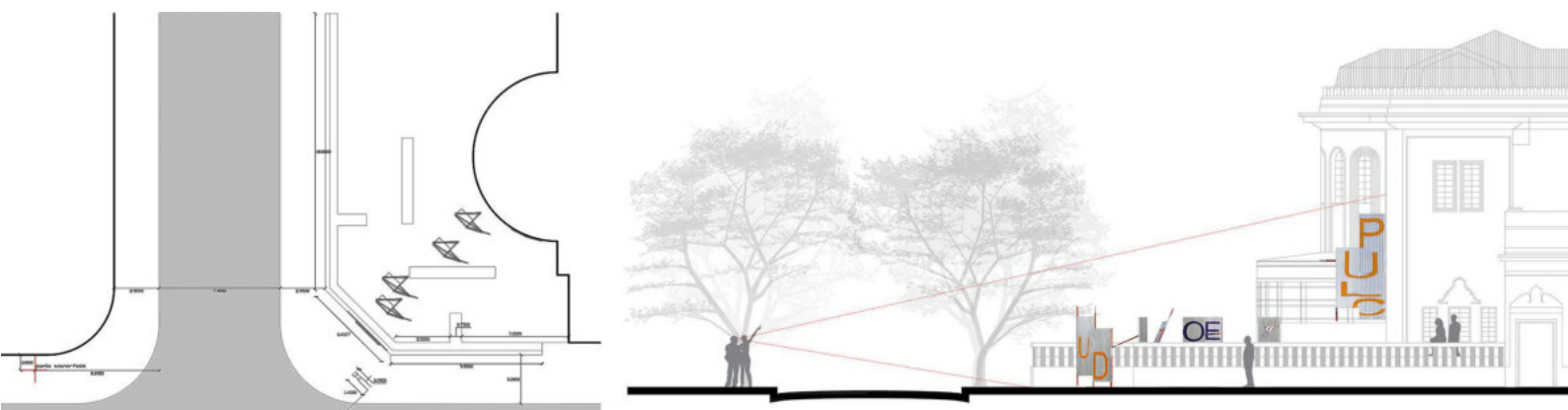


Imagen 220. Disposición definitiva de los elementos en la esquina de Córdoba y Moreno. Punto de vista de recomposición del texto "Hedor y Pulcritud".



Imagen 221 . Pintura de las alfajías. Trazados y colores opuestos complementarios. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012..



Imagen 222. Prácticas performativas. Demoras en el obrar. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.

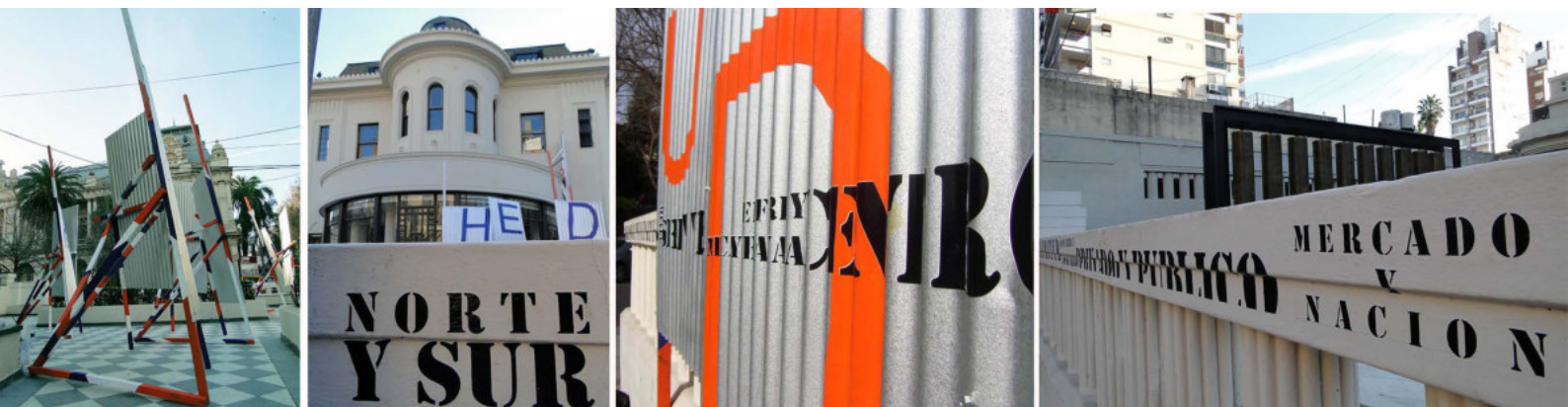


Imagen 223. Estructuras dispersas en la terraza. Pares propuestos por las y los participantes: privado y público, hegemónico y contrahegemónico, centro y periferia, vertical y horizontal, aguilas y hormigas, recurso y naturaleza, los de arriba y los de abajo, poder y contrapoder, famas y cronopios, mercado y Estado, deseo y necesidad, América y abya yala, patria grande y patria chica, occidente y oriente, norte y sur, legal y clandestino, patria y colonia, explotación y delito, mercado y nación, no lugar y territorio, límite y posibilidad, reclusión y exclusión, consumo y consumo. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.



Imagen 224. Puntos de vistas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.

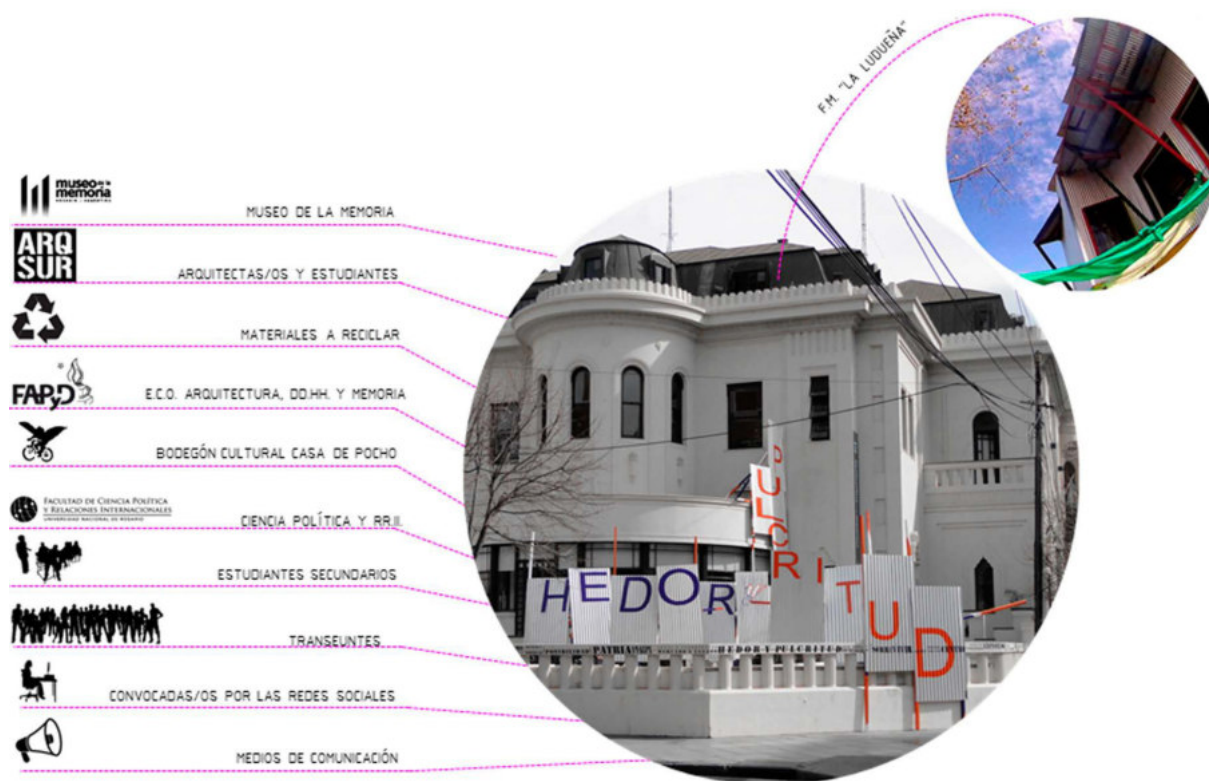


Imagen 225. Gestión de la participación y lo disponible en "Hedor y Pulcritud", 2012.



9/43

1/43

EX-TENDER

AYOTZINAPAUNAÑO. Arquitectura del Sur Colectivo. Parque de España, Rosario, 2015.

El día 26 de septiembre de 2015, se cumplía un año de la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa en México. Familiares venían realizando caravanas en busca de solidaridad internacional por Verdad y Justicia. Habían llevado sus reclamos por distintas ciudades de México, Estados Unidos y Europa. La *Caravana 43 Sudamérica* iría a Río de Janeiro, Porto Alegre y Sao Paulo en Brasil, a Montevideo en Uruguay y, en nuestro país, llegarían a Buenos Aires, Córdoba y Rosario. En nuestra ciudad se conformó el colectivo “Rosario con Ayotzinapa” que organizó la recepción de los familiares, diversos actos, visitas a los medios de comunicación y encuentros con organizaciones sociales y estudiantes en escuelas y en la UNR. Nos invitaron a colaborar en prácticas artísticas y a trabajar en una irrupción mnémica en el espacio público para el día 26 de septiembre en el intento de sensibilizar y sumar desde Rosario a las acciones globales de resistencia previstas para ese día.

AGENDA CO-CONSTRUIDA. En torno a las preocupaciones por tender redes para convocar a identificaciones y tramar procesos transubjetivos y transgeneracionales, si bien los contenidos de la asignatura “Arquitectura, DD.HH. y memoria” de la FAPyD se concentran en nuestra historia reciente, los 43 de Ayotzinapa resultaban más próximos a las y los estudiantes para pensar diversas tensiones que posibilitan vincular ambas historias. Veníamos relevando que la cercanía con la crisis de 2001 ya no era tal para las nuevas generaciones. El número 43 empezaba a aparecer en los medios de comunicación masivos. En las redes sociales, personalidades de la cultura y el deporte exigían al gobierno de Enrique Peña Nieto continuar la búsqueda, tomándose fotografías con el emblemático número 43. Artistas, en diversos eventos y recitales¹, alzaban las banderas de Verdad y Justicia.

La posibilidad de *ex-tender* memorias era inmediata al abordar el tema de las desapariciones forzadas de personas. La colaboración del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) para identificar los posibles restos —y despejar dudas ante maniobras de desvíos e intentos de clausura de las investigaciones del gobierno mexicano—, junto a los reclamos de los familiares de los 43 de “Aparición con vida”², “Vivos se los llevaron”, “Verdad y Justicia” y la certeza, por testimonios de sobrevivientes, de la utilización de la tortura por las fuerzas de seguridad del Estado, facilitaban aproximar a la comprensión de lo que fueron las violaciones a los DD.HH. en Argentina y la clandestinización del accionar como metodología. En el contexto nacional en el que las políticas públicas de memoria vinculadas al genocidio en nuestro país se continuaban y parecían un camino indiscutible —con sentencias firmes, cumpliéndose, y con los juicios sustanciándose—, abordar temas actuales como el “gatillo fácil”, el problema de la droga y la criminalización de los más vulnerables, emparentaba el caso Ayotzinapa también con la realidad de nuestros barrios.

La demora en la co-construcción de la agenda involucró diversas actividades: conversaciones con familiares —dos madres y un padre— y un estudiante sobreviviente de Ayotzinapa durante la *Caravana 43 por Sudamérica*, participación en la ronda de los jueves junto a Madres de la Plaza 25 de Mayo, reflexiones sobre la experiencia del muralismo en México, realización de un mural colectivo para las marchas en Rosario junto a Fernando Traverso y a Arte por Libertad, encuentros con instituciones, organizaciones sociales, gremios docentes³ y búsquedas en las redes. Encontramos el trabajo que venían desarrollando *#IlustradoresConAyotzinapa* y diversos colectivos que apelaban a las fotografías⁴ para reclamar por justicia para el caso Ayotzinapa.

Imagen 226. Página anterior. Ayotzinapaunaño. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2015. Ph: Alejandra Buzaglo.

1 En un momento de altísima popularidad y en el contexto de recibir premios internacionales como el Grammy, el vocalista René Pérez “Residente” de “Calle 13”, lucía una camiseta negra que decía “Ayotzinapa nos faltan 43” y daba entrevista a medios internacionales para denunciar lo que ocurría en México.

2 El mismo reclamo está bordado en los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo.

3 Museo de la Memoria, FAPyD, El Caleidoscopio, Digna Rabia, Amsafe, COAD, La Toma, El Galpón de las 3 Ecologías, la Brújula, Bodegón Cultural Casa de Pocho.

4 “Acción Visual por Ayotzinapa” en la Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” con fotos de Bangladesh, Costa Rica, Argentina, Italia, Reino Unido, Francia y Perú.

TECTÓNICA DE LO DISPONIBLE. Con la *Caravana 43 Sudamérica* visitamos el barrio Ludueña, referente en la luchas a partir de 2001 por Verdad y Justicia por Lepratti y, más recientemente, por Mercedes Delgado. Recorrimos la escuela N°2061, cuyo referente social es Edgardo Montaldo. El taller de carpintería necesitaba materiales para realizar pizarrones, tableros y mesas para el comedor escolar. De allí surgió un dato material del proyecto: placas melamínicas blancas de 2,60m x 1,83m.

En las redes sociales encontramos que al movimiento de las y los fotógrafos profesionales, que a nivel mundial reclamaba por justicia, se sumaban las y los aficionados que se sentían convocados por los hechos y por la indignación que provocaba el modo en que el gobierno mexicano venía tratando el caso. *#IlustradoresConAyotzinapa* surge como reacción en el mismo sentido mostrando cómo la campaña oficial emprendida para la búsqueda de los estudiantes estaba viciada de las estrategias visuales a las que recurre habitualmente la policía para criminalizar a las personas. Para estas campañas se utilizan las fotografías inexpresivas de documentos de identidad, arrugadas *ex profeso* para que se formen líneas y marcas. Luego se procede a estirlas, escanearlas y, así dañadas, se difunden para la búsqueda de personas que tienen su aspecto “ensuciado”, promoviendo que impresionen más como delincuentes que como víctimas. Esta técnica criminológica tiene como objetivo provocar rechazo en quienes se encuentran con las fotografías re-tocadas que presentan marcas en los rostros asimilables a cicatrices y manchas, estimulando estigmatizaciones arraigadas en ciertos sectores de la población. El rechazo, sumado al origen impersonal de la fotografía, promueven el olvido de quienes ven estas imágenes⁵. Como “contra-campaña”, *#IlustradoresConAyotzinapa* se propuso recuperar las identidades de los normalistas a partir de solicitar por las redes dibujos de sus rostros y un breve texto en el que se enuncie la búsqueda en primera persona que, desde ese acto individual, co-construya la voz de un colectivo: “Yo, ..., quiero saber dónde está...”.

En el acto de retratar los rostros de los normalistas desaparecidos hay un proceso íntimo y silencioso, que implica un acercamiento a ellos, siempre insuficiente pero sincero. También hay un proceso visible, un impulso por ser también voz que reclama. Un poco silencio y un poco grito. Dotar de rostro a aquellos a los que necesitábamos ver, fue una labor que el propio proyecto vino asumiendo sin querer, mientras los días pasaban y las colaboraciones de ilustradores en las redes sociales se sumaban por cientos. (<http://www.ilustradoresconayotzinapa.org/>).

#IlustradoresConAyotzinapa interpela recurriendo a la experiencia personal y vuelve a mostrar el poder de las redes sociales como herramientas *disponibles* para co-construir “narrativas de resistencia y acción colectiva” (Franco López, 2016: 170).

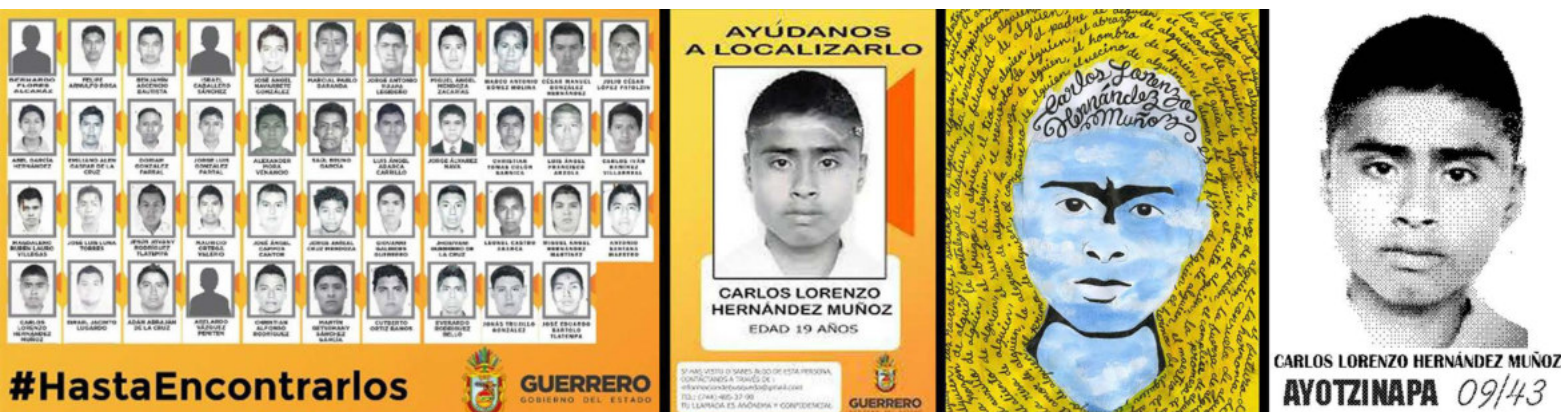


Imagen 227. Campaña oficial *#HastaEncontrarlos*. Individualización en la campaña oficial con la fotografía dañada en la que Carlos presenta una cicatriz en la frente. Campaña desde *#IlustradoresCon Ayotzinapa*. Fotografía en la pancarta que llevan familiares, afiche llevado en las marchas y actos en Rosario.

⁵ La técnica de manipulación criminológica utilizada por la Procuraduría se describe <https://youtu.be/Hxj5cE5CKPM> (Consulta 30/05/2015). También el impacto que generan el uso del color amarillo en la campaña oficial.



Imagen 222. Afiche de Caravana 43 Sudamérica. Asamblea en la FAPyD con integrantes de Rosario con Ayotzinapa. Conversaciones con el padre de un estudiante desaparecido durante la jornada de realización de mural colectivo. Mural colectivo con Fernando Traverso y Arte por libertad. Ph: Julián Domínguez.

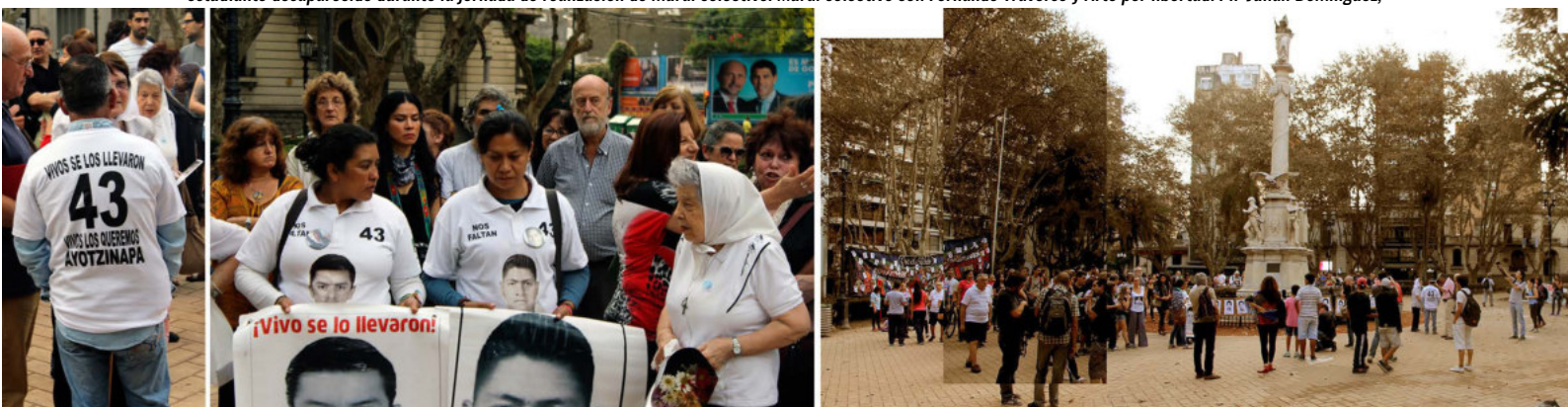


Imagen 228. Marcha en la ronda de las Madres de la Plaza 25 de Mayo junto a familiares de estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa. Ph: Tomás Viú.

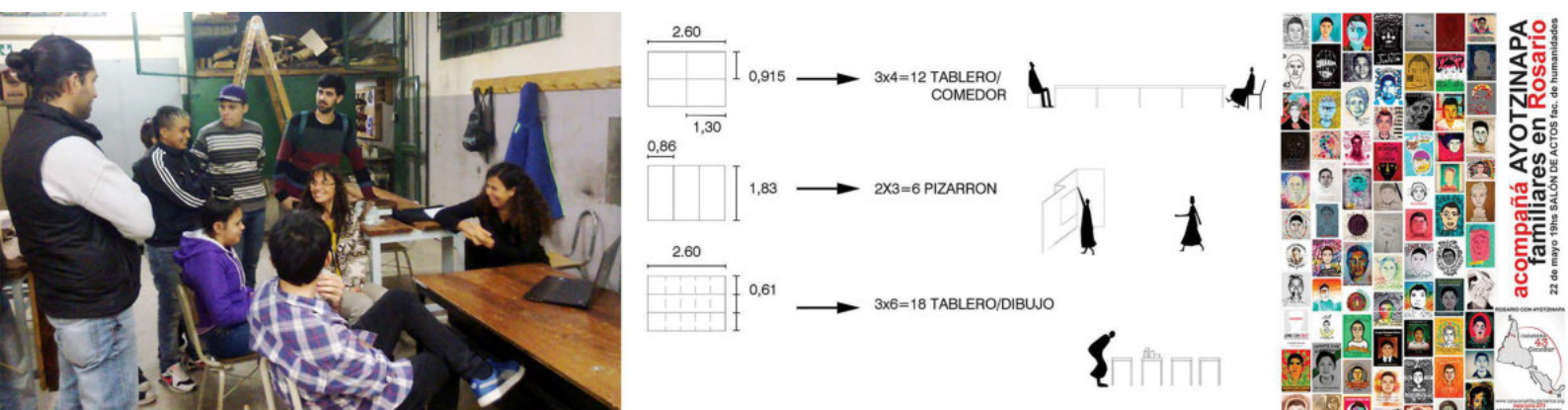


Imagen 229. Encuentro con estudiantes, docentes y la directora en el taller de carpintería de la Escuela N° 2061 en barrio Ludueña. Ph: Daniel Viú. Especulaciones respecto del rendimiento de las placas melamínicas. Diseño nuestro de afiche difundido en las redes sociales para acto en la FHya de la UNR.

PALIMSESTO SIMBÓLICO. El 26 de septiembre del año 2015 fue sábado. La posibilidad de convocar la mayor cantidad de personas se daba en los parques públicos. Habíamos realizado encuestas en espacios públicos y cuando preguntábamos por si se conocían los acontecimientos en Ayotzinapa, la mayoría no sabía. Pero si a esas mismas personas se les mencionaba el número 43 respondían que algo sabían sobre unos estudiantes en México. El número 43 dinamizaba algunos procesos mnémicos. Otro disponible se venía co-construyendo: las fotografías. Lanzamos una convocatoria por las redes sociales solicitando fotografías. A partir de los contactos de "Rosario con Ayotzinapa", las recibimos desde distintos lugares de Argentina, México, España, Italia y Francia, en un total 129 imágenes. Proyectamos el soporte para una muestra a los pies de las escalinatas del Parque de España. Este punto finalizaba un recorrido de actividades coordinadas con otros colectivos, que se iniciaba en el Galpón "Las 3 ecologías".

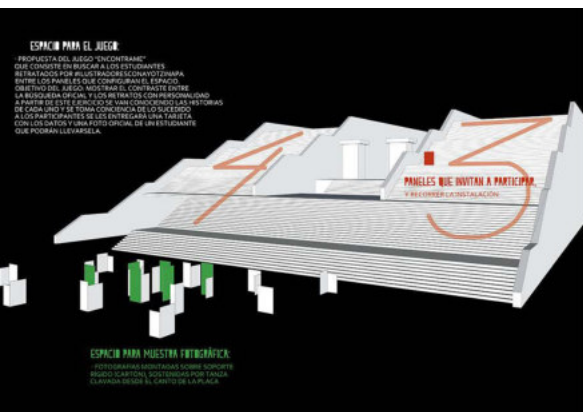


Imagen 230. Propuesta instalación muestra fotográfica colectiva. Inscripción del emblemático N° 43 con solución de agua y polvo de tiza. Propuesta lúdica: "Encuéntrame".



Imagen 231. Afiche que diseñamos para la difusión de las actividades programadas para el 26 de septiembre. Mural colectivo frente al Galpón "Las 3 ecológicas" con participación de Fernando Traverso y Arte x Libertad.

La decisión de cortar las placas por la mitad en ambos sentidos, daba más posibilidades para trabajar en el taller de carpintería de la escuela. De este modo, utilizamos para cada unidad, dos rectángulos: 2,60m x 0,915m y 1,83m x 1,30m, unidos en la arista por medio de un "cuadrito" yesero (bulín de 1"x1"), con el largo que provee la industria, y pintados color verde o rojo. Montamos 12 soportes. Cada una de las 4 caras de los diedros estaba dedicada a un estudiante, con la fotografía que se llevan en las marchas, y a 3 fotografías de las enviadas. En uno quedaba un plano libre y allí adherimos una lámina explicando el origen de la muestra colectiva. Sobre un soporte sin imágenes expusimos una poesía que construimos colectivamente como un acróstico. Las palabras verticales eran "estudiantes", "desaparecidos", "Ayotzinapa", "impunidad" y "México". Respecto de la fuente a utilizar, ensayamos a mano alzada y, ante la posibilidad de diseñar una, decidimos utilizar una disponible, la *peach milk* que encontramos en otros reclamos por Ayotzinapa (Colectivo "Rexiste"/www.rexiste.org/rexistemx). Seataba, por un lado, de suplementar sentidos y,



Imagen 227. Afiche convocatorio para enviar fotografías, con los colores de la bandera de México. Encuentro de las Madres de la Plaza 25 de Mayo con familiares de Ayotzinapa. Salón de actos F.H.y A, antes de la llegada de las/os asistentes. Fotografías de Franco Trovato Fuoco para la muestra colectiva.



Imagen 232. Preparación de elementos, los colores elegidos son los de la bandera de México. Pruebas de textos a mano alzada y con tipografías disponibles. Ensayos fijación de estructura para soporte de la muestra con la menor cantidad de autoperforantes para no dañar la placa melamínica. Ph: Daniel Viú.

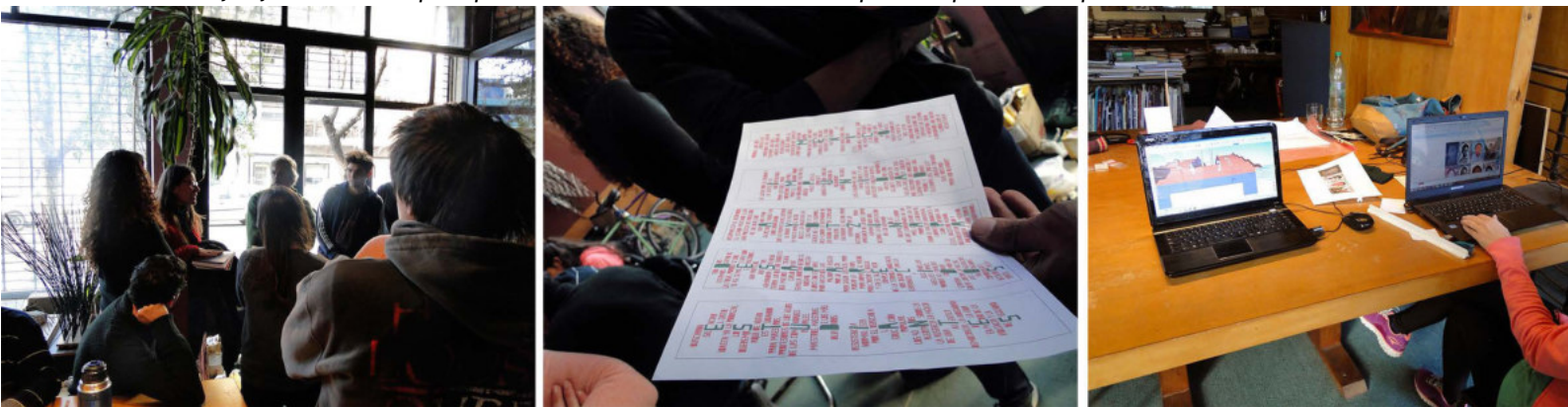


Imagen 233. Encuentro en las jornadas preparatorias con integrantes de Rosario con Ayotzinapa. Poesía colectiva. Especulaciones sobre el punto de vista de reconstrucción del 43 y las proyecciones para su replanteo. Preparación calcomanías para la actividad lúdica. Ph: Julián Domínguez.

por otro, de participar de búsquedas que, ante la proliferación de objetos de consumo cada vez más novedosos, se concentran en recombinar lo ya existente para una posible “poética de la sostenibilidad” (Manzini: 2013). En ese sentido, el diseñador italiano Ezio Manzini sostiene la necesidad de, “reconocer que la actividad de diseño no se define por los productos a ser diseñados, [...] el diseño también puede ser estratégico...” (Manzini: 2011).

Para abordar el problema de la presencia de la intervención que, si bien ocupaba toda la parte baja de la explanada, estaba inmersa en la gran escala del paisaje que todo lo fagocita, las escalinatas fueron otro disponible clave. Utilizándolas como telón de fondo pintamos, con una solución de agua y polvo de tiza, el número 43. Realizamos especulaciones con anamorfosis en el intento de interpelar a las y los paseantes inadvertidos que encontraban, al bajar las escaleras, una mancha blanca indefinida. Al girar sobre la marcha, y desde la zona baja del parque, se recomponía el emblemático 43, que habían pisado sin identificar.



Imagen 234. Jornada performática del 26 de septiembre. Estencileada utilizando la numeración para identificar a los estudiantes coincidente con la de las marchas. Atornillado de las estructuras. Conversaciones con transeúntes durante la jornada de montaje y desmontaje. Ph: Bruno Turri, 2015.

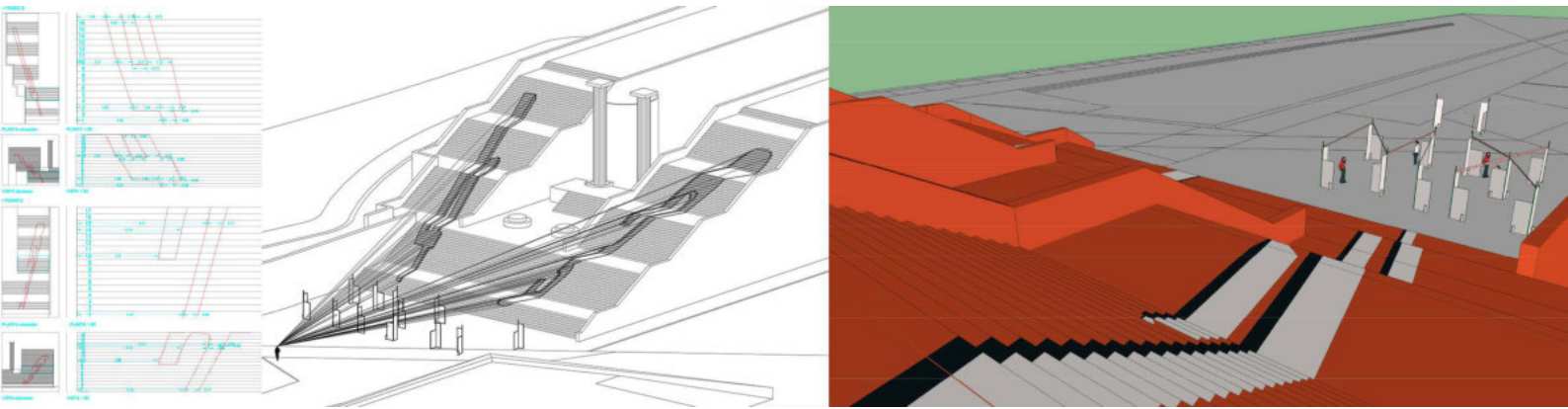


Imagen 236. Replanteo y perspectivas de las proyecciones sobre huellas y contrahuellas de las escalinatas del edificio proyectado por Oriol Bohigas en el Parque de España (intervención pública paradigmática en el retorno a la democracia), Rosario.



Imagen 237. Arriba, secuencia de pintura del número 43 desde el punto de vista de proyección. Abajo, deformaciones desde la proximidad., Ph: Alejandra Buzaglo.

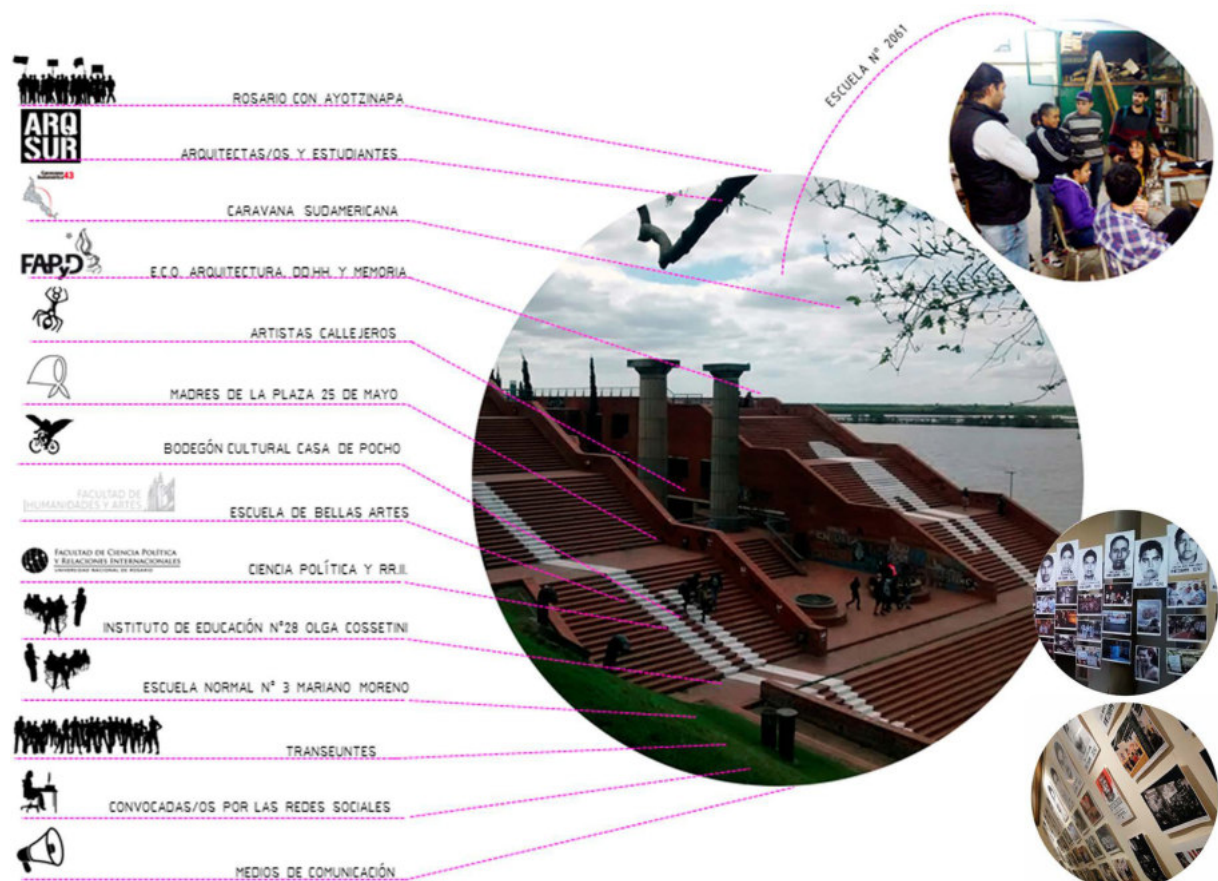


Imagen 238. Gestión de la participación y lo disponible hacia la co-construcción del proyecto.



MOVILIZAR

R40. Resistencias a 40 años del golpe. Arquitectura del Sur Colectivo. Plaza San Martín, 2016.

El 24 de marzo de 2016 se cumplieron 40 años del golpe cívico-militar que instauró en nuestro país el más feroz y sistemático terrorismo estatal y paraestatal atentando contra la dignidad humana: privación ilegítima de la libertad, secuestros, torturas, violaciones, asesinatos y sustracción de identidad. El terror desatado tenía como objetivo disciplinar a una sociedad frente a cualquier intento de lucha y resistencia al plan económico, social, político y cultural impuesto por la dictadura. Enmarcada en una visión más general —el conflicto Este-Oeste (la Guerra Fría)—, con particular énfasis en las llamadas “fronteras ideológicas” y en el marco de la “Doctrina de Seguridad Nacional”, la Operación Cóndor fue el correlato logístico para la coordinación de las tareas represivas que implementaron los regímenes autoritarios de la región.

A 40 años del golpe, el Museo de la Memoria de Rosario nos convoca a realizar una irrupción mnémica en la plaza San Martín en el marco del programa de actividades “A 40 años del inicio de la última dictadura Argentina”. Proponían la realización de un “Paseo a la Resistencia en homenaje a aquellos organismos que representan la resistencia a lo largo de todos estos años [...] con las imágenes de los organismos de derechos humanos.”(Nardoni, Viviana, 2015: 5).

AGENDA CO-CONSTRUIDA. Dentro de las primeras medidas de gobierno del presidente Mauricio Macri, sorprendía el decreto 228/2016 y a dos meses de su asunción, la de la “Emergencia en Seguridad Pública” que autoriza la intervención de las FF.AA. en la seguridad interior. Durante el mismo mes de febrero, publica el nuevo “Protocolo de actuación de las fuerzas de seguridad del Estado en manifestaciones públicas” para la coordinación de “los operativos con los cuerpos policiales o fuerzas de seguridad federales, tanto en manifestaciones programadas como en manifestaciones espontáneas”. Para Manuel Trufó, doctor en Ciencias Sociales e integrante del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), el nuevo protocolo limita de manera inconstitucional el derecho a la protesta al colocar al orden público por encima de todo y “hay cuestiones muy problemáticas, de limitaciones del derecho a la protesta y también a la libertad de prensa”¹. En consonancia con dichas decisiones políticas, empezaron a aparecer vallados y despliegues policiales que no se veían en el espacio público en Argentina desde los episodios durante la crisis de los años 2001 y 2002. El 14 de marzo de 2016, el presidente Macri abrió el ciclo lectivo de la universidad en la Facultad de Derecho, frente a la plaza San Martín, con el desarrollo de vallados en un operativo de seguridad desproporcionado.



Imagen 240. Protocolo de actuación de las fuerzas de seguridad en manifestaciones públicas en ocasión de la primer visita de Mauricio Macri a Rosario en calidad de presidente de las/os argentinas/os. Vallado sobre la diagonal prevista para la irrupción mnémica del 24 de marzo. Ph: Franco Trovato Fuoco, 2016.

Imagen 239. Página anterior . R40, instalación efímera colectiva. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2016. Ph: Alejandra Buzaglo.

¹ En <http://www.politicargentina.com/notas/201602/11787-que-implica-el-nuevo-protocolo-de-seguridad.html> (Consulta: 16/2/2016).

En ese contexto, la solicitud del museo de homenajear a la resistencia de los organismos de DD.HH. fue oportunidad de reflexionar sobre la prohibición de las manifestaciones públicas durante la dictadura—con la plena vigencia del estado de sitio—y sobre la movilización popular como herramienta legítima de luchas por la justicia y para la defensa, construcción y ampliación de derechos. La propuesta inicial “de homenaje a aquellos organismos” se extendió también a los movimientos sociales, los gremios, los diversos colectivos que, a través de movilizaciones y acciones de solidaridad, a lo largo del período iniciado en el año 1976 y hasta la actualidad, vienen resistiendo y dando publicidad a las políticas restrictivas de derechos, a la vez que, luchando por hacer audible la necesidad de reconocer otros.

Para este homenaje colectivo, convocamos a quienes fueron y son protagonistas de las movilizaciones en la ciudad de Rosario y la provincia de Santa Fe durante los últimos 40 años. Propusimos una línea de tiempo, extensa como la R40, la ruta más larga y federal de nuestro país. Para ello realizamos el recorrido sobre la traza de las vallas del protocolo de seguridad —puestas días antes en la plaza San Martín—, rescatando las resistencias en nuestra provincia como posible espejo de lo sucedido a largo de todo el territorio argentino, de Norte a Sur. Para quienes circulaban por el espacio público fue oportunidad de conocer las filiales locales y regionales de los organismos de DD.HH., sus inicios, sus protagonistas, así como identificar ciertas particularidades de acontecimientos vinculados a fenómenos socio-políticos, más conocidos en otras ciudades —por la amplificación que producen los medios de comunicación de lo que sucede fundamentalmente en Buenos Aires—, como por ejemplo, el de las “fábricas recuperadas”, o los convocados por el movimiento de mujeres o la multisectorial contra la violencia, entre otros.

TECTÓNICA DE LO DISPONIBLE. Solicitamos a las organizaciones sociales que nos envíen una fotografía que las identifique y en la que estén participando de una movilización. También un texto de referencia para situarlas en sus contextos temporales y políticos. Entre los años 1976 y 1982, la línea de tiempo presentaba escasas manifestaciones públicas y, por lo tanto, imágenes. Era interesante la progresiva densificación fotográfica que daba cuenta de los procesos democráticos en construcción a partir de las expresiones en el espacio público. Este dato impactaría tanto en el tamaño de las fotografías en la muestra como en los cortes necesarios o tramos necesarios para que la instalación espacial no se constituyera en otra barrera. La permeabilidad era necesaria en un dispositivo que conviviría con la tradicional y multitudinaria concentración que se convoca para los aniversarios del golpe de Estado en Rosario.

Teníamos que proyectar el soporte para esa muestra fotográfica colectiva. Por ese entonces, seguíamos trabajando en el proyecto del espacio para albergar una radio y biblioteca comunitarias en el “Bodegón Cultural Casa de Pocho”. La necesidad de equipamientos definió el material para la instalación: placas de multilaminado fenólico de 1,22m x 2,44m, de 10mm de espesor.

Realizamos pruebas para aprovechar la placa de fenólico entera a través de algunos cortes para encastres que eliminasen la utilización de tornillos. Buscábamos un sistema que permitiese, utilizando los mismos cortes, construir variedad de formas que posibilitaran resolver los equipamientos para la biblioteca y el espacio de la radio. Encontramos un sistema constructivo disponible: el *muro-pixel*, “basado en placas entrelazadas elaboradas con modelación paramétrica y fabricación digital, que logra diversos atributos técnicos y posibilidades de diseño.” (Miotto Bruscato y otro: 2010). Cortando la placa en cuatro partes iguales, obteníamos piezas rectangulares de 1,22m x 0,61m, que daban múltiples posibilidades: mesas, bancos individuales y combinados para trabajos en pequeños grupos. Con ranuras de 11mm a 25 mm de los bordes, opuestas a las aristas, las piezas se encastraban con facilidad y la estructura resultaba estable. Para fijar los apilamientos era necesaria una muesca en el medio.

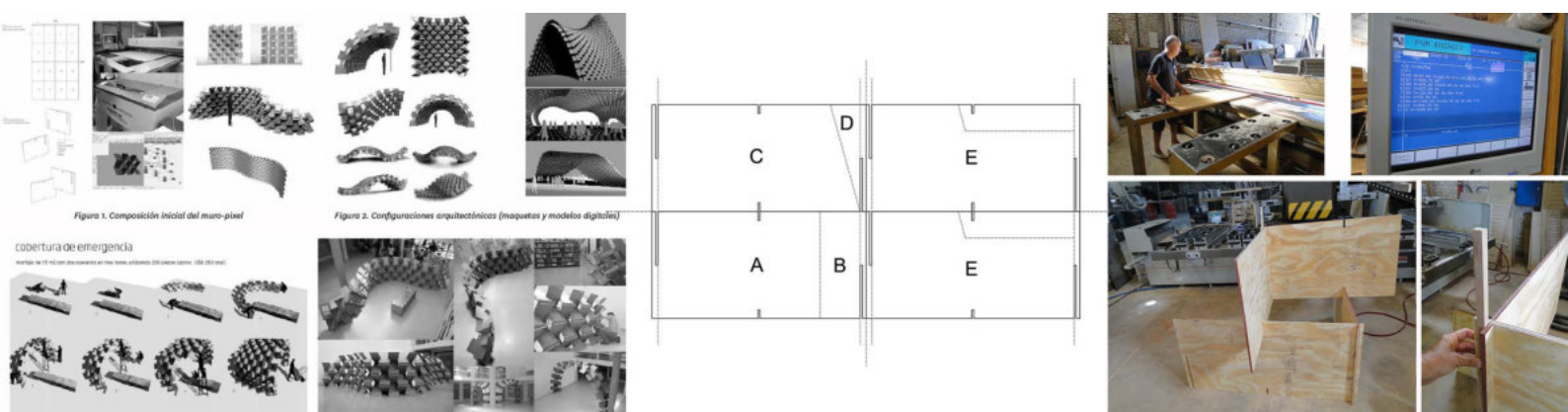


Imagen 241. Disponible: muro-pixel, sistema constructivo de placas entrelazadas. Exploraciones aprovechamiento de placa de multilaminado fenólico 1,22m x 2,44m. Prueba de resistencia en cortes, muescas y ranuras para encastrés. Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

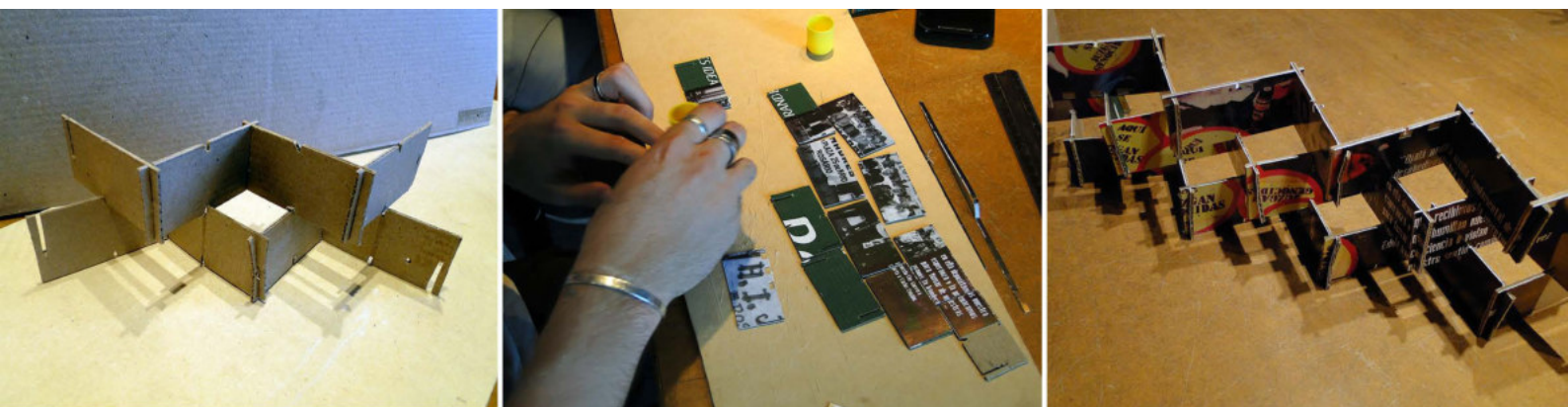


Imagen 242. Maquetas de estudio. Prueba de recomposición de imágenes grandes sobre fragmentos del muro-pixel. Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

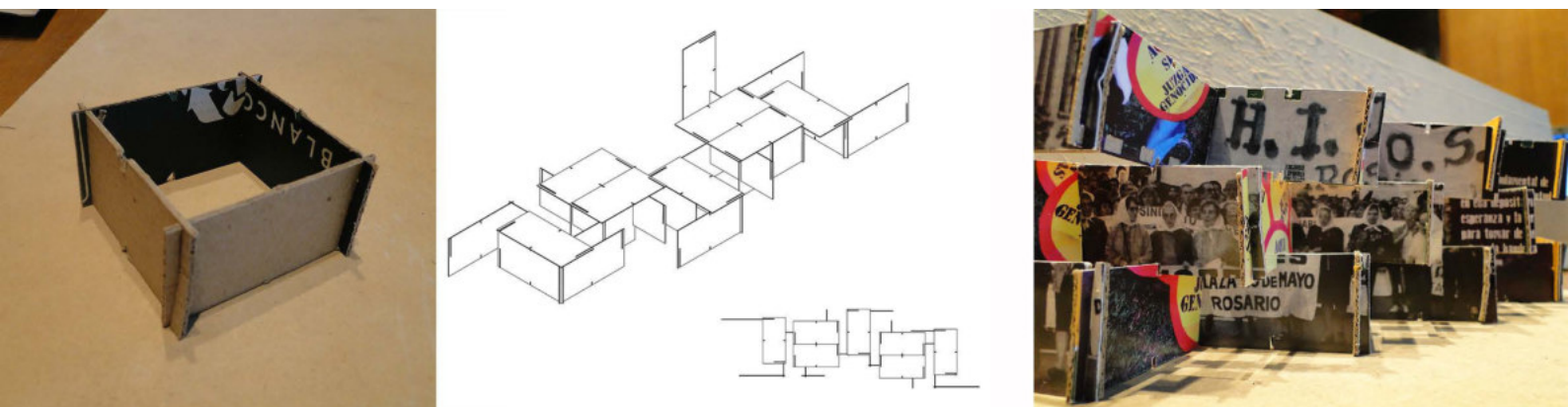


Imagen 243. Pruebas de alternativas de formas de encastrar. Equipamiento múltiple. Especulaciones sobre apilamiento máximo. Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

Para abordar el problema de la escala, ensayamos adherir imágenes a varias placas para que recompusieran una mayor, probando, a la vez, el máximo apilamiento posible, manteniendo estabilidad al vuelco con hasta 4 filas. La profundidad de la ranura para los apilamientos resultó de 50mm, con lo cual, una vez encastradas, desciende en total 100mm. Esto exigió, para el caso de imágenes compuestas, tener en cuenta ese desfase para que no sufran deformaciones las fotografías originales.

La extensión total de la intervención sobre la diagonal de la plaza es de 90,25m. Propusimos dividirla en 5 tramos en función de períodos: 1° tramo, 1976-1982 (dictadura cívico-militar); 2° tramo, 1983 (recuperación de la democracia); 3° tramo, 1984 (Madres de la Plaza 25 de Mayo); 4° tramo, 1985-2001 (hasta crisis 2001); 5° tramo, 2002- 2016 (hasta aniversario 40 años).

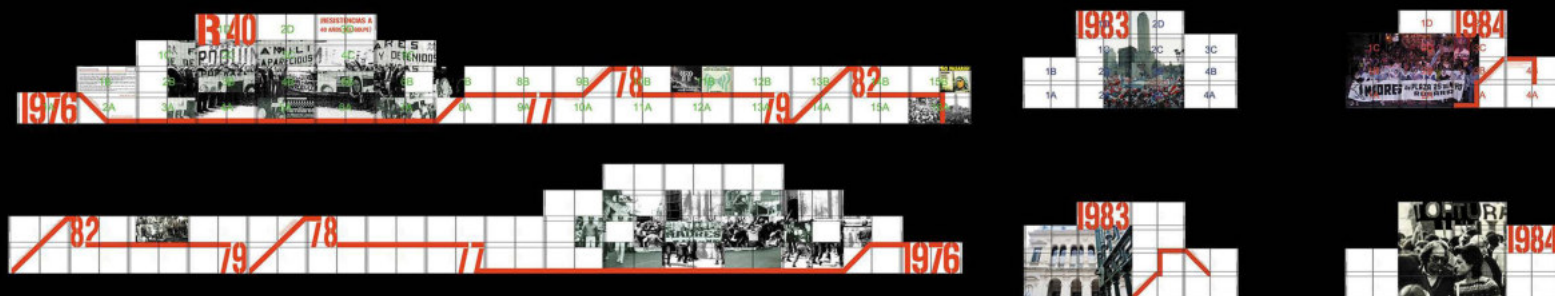


Imagen 244. Desarrollo tramo 1, 1976-1982, 4 imágenes compuestas en 4 filas; tramo 2, 1983, 2 imágenes compuestas en 3 filas; tramo 3, 1984, 2 imágenes compuestas en 3 filas.

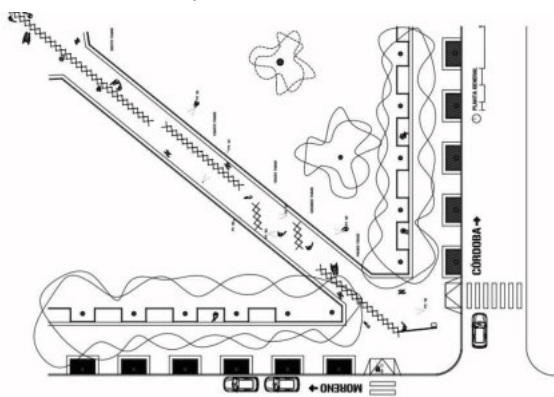


Imagen 245. Planta general, desarrollo sobre la diagonal de la plaza san Martín. Afiche, esquema conceptual de la irrupción mnémica R40, 2016.

Cada tramo contiene un relato complementario entre ambas vistas con imágenes y textos que las referencian. De un lado aparece la imagen, del otro, el texto. Esto exige recorrerla en su totalidad. Ambas experiencias proponen ejercicios de imaginación y memoria estimulando movimiento, ¿qué imagen ilustrará este episodio?, ¿esta foto, a qué acontecimiento remite?. Como anticipáramos, durante el primer tramo, las movilizaciones son pocas, es por eso que armamos cuatro imágenes que toman una altura total de 2,14m y se leen en el sentido de la diagonal, proyectadas sobre las caras. Por ese motivo, en las vistas de los tramos, las imágenes aparecen fundidas y se recomponen solo en visiones a 45°: desde el cruce de calle por las sendas peatonales y desde la perspectiva de quienes caminan por las veredas de la plaza por Moreno y por Córdoba hacia el Museo de la Memoria.

Dos piezas sueltas constituyen los tramos 2 y 3 en correspondencia a dos años clave: 1983 y 1984. En el año 1983, se ilustra la movilización masiva al Monumento Nacional a la Bandera, festajando la recuperación de la democracia y la puerta de Tribunales Federales, por los primeros testimonios en la causa Feced. En el año 1984, el origen de las Madres de la Plaza 25 de Mayo y la movilización, con participación de Adolfo Pérez Esquivel, de repudio al robo de expedientes de Tribunales. Estas piezas se disponen a 45° respecto del recorrido y, a diferencia de las imágenes del inicio de la intalación, se compusieron sobre las caras de los cubos, en diagonal. Es por eso que en las vistas se leen completas. El tramo 4 presenta 2 hitos, 1987 y 2001. La movilización en defensa de la democracia, la filial Abuelas Rosario y, en 2001, las manifestaciones por la recuperación de las fuentes de trabajo. El tramo 5 se caracteriza por una multiplicidad de expresiones populares, por eso, cada imagen se presenta en una o media placa, desde el “Ni una menos”, Ni un pibx menos”, contra el gatillo fácil, en solidaridad por Ayotzinapa, y se continúan.

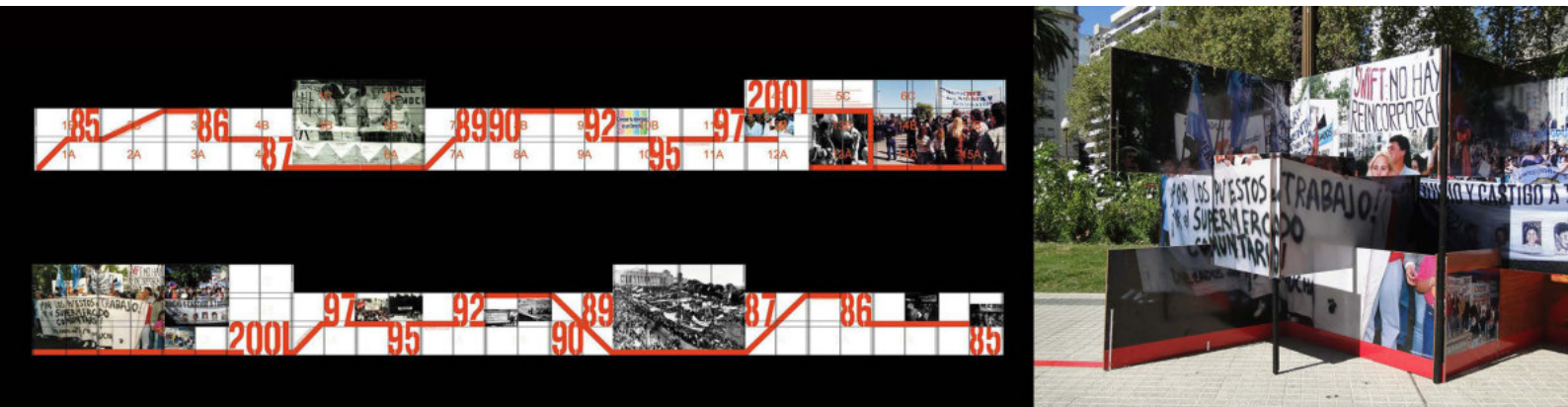


Imagen 246. Desarrollo tramo 4, 1985-2001, imágenes compuestas en 3 filas. Detalle imagen por “supermercado comunitario”, Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.



Imagen 247. Desarrollo tramo 5, 2002-2016. Entre 2002-2005, el recorrido se desarrolla en dos filas; en 2016, en 4 filas apiladas.



Imagen 248. Imagen nocturna próxima a la escultura de San Martín, Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

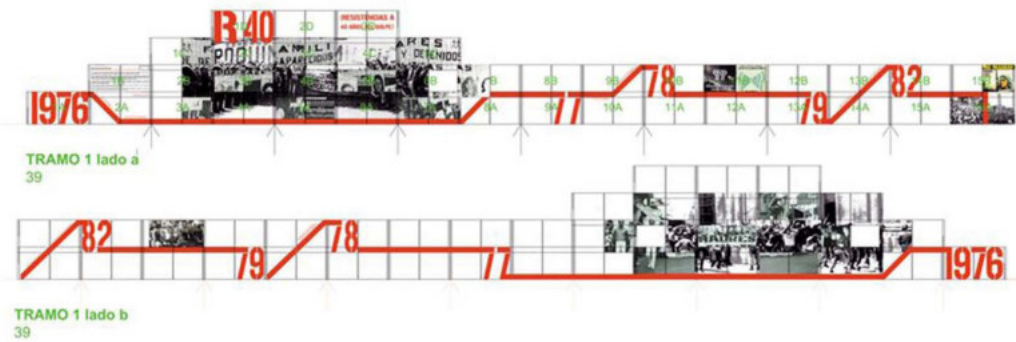
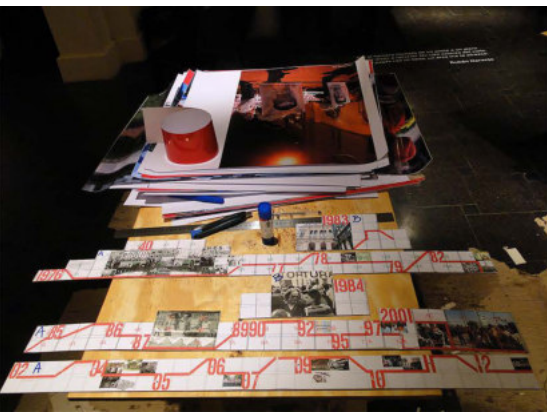


Imagen 249. Guía de montaje, Ph: Alejandra Buzaglo, 2016. Paneles referenciados por tramo, por lado y por fila.

Para el montaje se convocaron a las organizaciones sociales y a quienes quisieran participar. Para ello, preparamos una guía para el armado dividida en los 5 tramos para independizar acciones. Cada grupo construyó un tramo que describía la ubicación de las placas (132 en total) por lado (A y B), fila (1,2,3 y 4) y, en los lugares donde había apilamientos, se identificaba encolumnado y con la numeración correspondiente (un número anterior al coincidente con la fila de abajo por el ángulo de encastre).

Como la muestra estaría a la intemperie instalada durante un mes, las imágenes se plotearon sobre vinilos adhesivos al igual que los números. Una cinta del ancho de la fuente (10cm) daba continuidad a la línea de tiempo, incluso sobre las baldosas en el piso de la plaza. Los cantos de las placas de multilaminado fenólico se protegieron con cinta de embalaje transparente. Para reforzar la estabilidad del conjunto se atornillaron “cuadritos” de yesero pintados color negro en los diedros en voladizo (3° y 4° fila).



Imagen 250. Recomposición tramo 2, Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

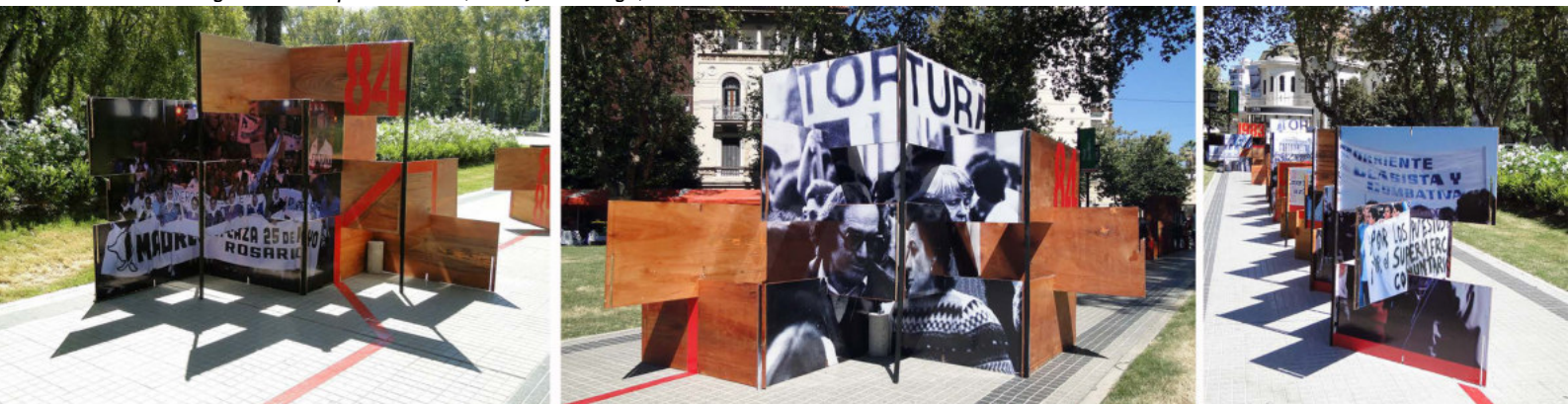


Imagen 251. Recomposición tramo 2 lado A. Recomposición tramo 2 lado B. Perspectiva desde el tramo 4 al Museo de la Memoria, Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.



Imagen 252. Encuentro con las y los protagonistas de los acontecimientos. Recorrido junto a Federico Pagura (MEDH. y Norma Vermeulen (Madre de la Plaza 25 de Mayo. Ph: Agustín Serrano, 2016.

La obra posibilitaba la identificación de quienes participaron de las movilizaciones, recorrerlas junto a las y los protagonistas. Durante la tradicional concentración para el 24 de marzo en la plaza San Martín, una multitud caminó entre la muestra: se buscaron, se encontraron, sacaron otras fotos, recordaron personas, las y los niños se metían en los cubos, jugaban y preguntaban. La marea de personas se tragó la instalación, solo las placas de la 4° fila emergían entre las cabezas, sumándose a otras banderas.

El acceso al material de archivo de las organizaciones, de los organismos y de instituciones, nos convirtió en un nexo. La muestra sorprendió por el encuentro de material del que se desconocía su existencia. La instalación se resignificó en ocasión de un “Encuentro de Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina” en la plaza Montenegro; en unos equipamientos para uso público en la Siberia y en unos espacios de trabajo para la agrupación H.I.J.O.S. en el predio de la ex ESMA en Buenos Aires.



Imagen 253. Concentración marcha 24 de marzo, Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.



Imagen 254. Concentración marcha 24 de marzo, Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

DIGNAS RABIAS. En el marco del “XV Encuentro Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina” y las “II Jornada Historia de México en Argentina” nos convocan a realizar una intervención en el Centro Cultural Fontanarrosa de Rosario. Fue oportunidad de reflexionar acerca de la memoria de distintas resistencias y luchas por la dignidad ocurridas en Latinoamérica y por medio del arte, fortalecer lazos de acción y solidaridad internacional. Participaron el colectivo “Rosario con Ayotzinapa” y “Colombianos por el Sí”, docentes y talleristas de “Bordados por Ayotzinapa” y de construcciones de fanzines.

PALIMPSESTO SIMBÓLICO. En el actual centro cultural, durante la dictadura funcionó el “Centro de Prensa Rosario”, construido para el Mundial de Fútbol de 1978. La restricción al espacio público era recurrente en las políticas urbanas de entonces. La ubicación de edificios de oficinas en plazas y parques fue una de las estrategias. Las instalaciones de centrales telefónicas, centros de prensa o un canal de televisión², fueron parte de las acciones para limitar el uso de los espacios públicos. Para la nueva función democrática de centro cultural, una de las operaciones proyectuales clave, de impacto público, fue el cambio de la situación de ingreso al edificio a través de una gran explanada. Decidimos montar allí la irrupción mnémica.

TECTÓNICA DE LO DISPONIBLE. Utilizando como píxeles las baldosas de la plaza de 40 x 40 (cm), dibujamos el contorno de América Latina y el Caribe. Sobre el cordón cordillerano, montamos los tramos de la R40 a partir del año 2001, por la dimensión simbólica inherente a las nuevas formas de resistencias. Otro disponible: tensores de acero cruzaban el espacio aéreo de la explanada. Con cintas plásticas de peligro armamos 4 planos que señalaban los puntos cardinales. En el centro montamos un equipamiento múltiple y propusimos a las y los talleristas del Encuentro realizar sus actividades en el espacio público de la plaza: un modo de sacar la academia a la calle.



Imagen 255. Convocatoria a pintar el mapa. Plano de cintas plásticas. Inscripciones colectivas. “Dignas rabias”, muestra y talleres, Ph: Bruno Turri, 2016.

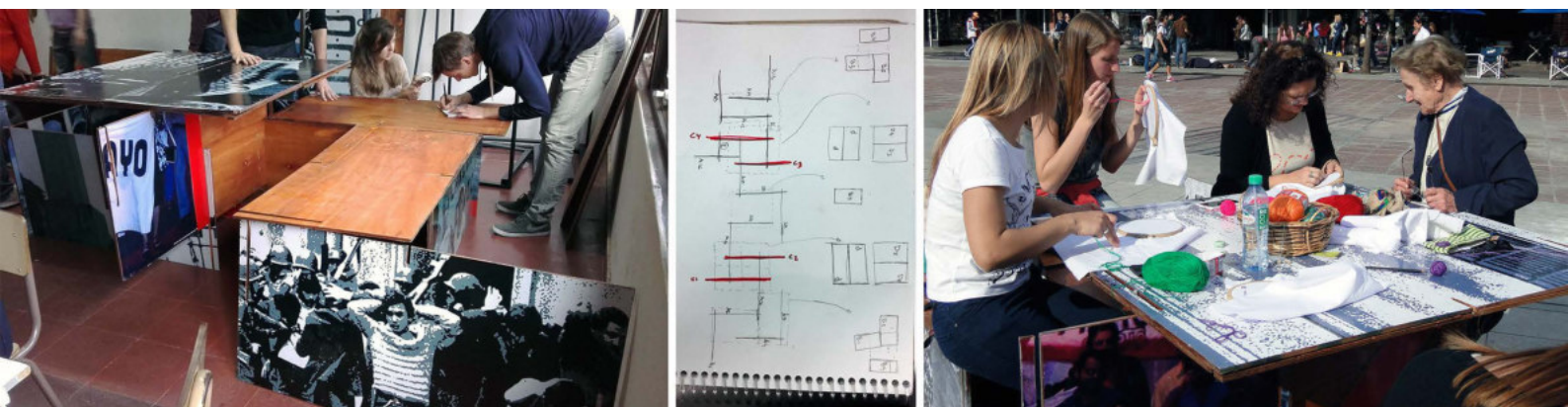


Imagen 256. Pruebas para soporte de los talleres, las imágenes adheridas suplementan sentidos. Taller de “Bordados por Ayotzinapa”, Ph: Sol Ferrario, 2016.

² En la propuesta para ATC (Argentina Televisora Color) del estudio Solsona, Mateola, Sánchez Gómez y Viñoly, podría interpretarse la estrategia de proyectar la continuación del parque sobre la cubierta del edificio como un intento de *hackeo* al eludir la restricción al espacio público.



Imagen 257. Enuentro ARTE URGENTE!. Ubicación de la Casa de la Militancia, H.I.J.O.S. en la ex ESMA Equipamiento en uso en la jornada, Ph: Daniel Viú, 2016.



Imagen 258. Afiche reutilización de la placas en la ex ESMA. Estenciada ESMALDONADO en los bancos, Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

ESMALDONADO. El 1º de octubre de 2017 se cumplían 2 meses de la búsqueda sin resultados de Santiago Maldonado³. Para el día de la víspera, nos convocaron a participar de “Arte Urgente!”, Encuentro de activistas y colectivos artísticos, con una instalación en la Casa de la Militancia, espacio que H.I.J.O.S. desarrolla en el “Espacio Memoria y Derechos Humanos”, en el predio de la ex ESMA, en CABA. Quisimos estar presentes en el marco de lo que la organización del encuentro manifestaba,

Motivadx por la urgencia de los tiempos que corren, creemos que es necesario imaginar nuevos modos de hacer, de articular y de ocupar el espacio público. Entendemos como activismo artístico una multiplicidad de prácticas creativas o modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte. (Red Conceptualismos del Sur: 2017).

El predio de la ex ESMA carece de equipamiento público, solo algunas farolas de iluminación y bancos aislados. En la Casa de la Militancia se viene construyendo un proyecto que fue objeto de concurso de Arquitectura en el año 2012⁴. Las conversaciones en oportunidad de este encuentro visibilizaron la posibilidad de colaborar con el equipamiento del bar (en construcción) y de un espacio para talleres en la explanada de ingreso. Con modificaciones que incluían eliminar los planos verticales para exposición del taller de fanzines, reformulamos el mobiliario. El estencil diseñado en dos partes, “esma”, en la mitad de la placa, y continúa con “ldonado” completa el sentido, sitúa la intervención suplementando otros a las búsquedas y reclamos por Verdad y Justicia.

3 Santiago Maldonado había estado presente durante un operativo de fuerzas de seguridad en el Sur, en el contexto de conflictos por tierras que involucran fuertes intereses económicos en territorios donde habitaba el pueblo Mapuche antes de las colonizaciones.

4 <http://socearq.org/2.0/2012/02/29/concurso-nacional-de-anteproyectos-casa-de-la-militancia-agrupacion-h-i-j-o-s-prorroga/> (Consulta 25/9/2015).

DE TODXS. La agrupación estudiantil “área” de la FAPyD organiza anualmente el “Congreso Rosarino de Estudiantes de Arquitectura” (CREA) en la misma facultad con la participación de arquitectas y arquitectos locales e internacionales que acercan sus experiencias. En cada edición, una pregunta opera de disparador y en la del año 2016 exhortaba, “¿De quién es lo que no es de nadie?”. Nos invitaron a desarrollar la “actividad complementaria” que consistiría en un taller de “arquitectura directa”. Diego Peris del colectivo *Todo por la Praxis* (TXP) daba una conferencia en el congreso. Volvíamos a converger en un evento⁵ donde las disputas por el espacio público (espacio político) era el centro. Decidimos trabajar conjuntamente.

AGENDA CO-CONSTRUIDA. Identificamos que los espacios abiertos en el Centro Universitario de Rosario (la Siberia) son solo lugares pensados solo para la circulación y que las únicas posibilidades de sentarse a descansar o conversar están en los bares concesionados. Propusimos en las terrazas vacías que conectan a las distintas facultades, equipamientos que posibiliten detenerse para el encuentro entre estudiantes, docentes y quienes circulen por el espacio universitario. Un dispositivo asociable, agrupable, apilable, transportable, construido colaborativamente a partir de las placas de la R40 cuyas aletas de 25mm se habían quebrado. Los textos siguen interpelando a quienes deciden demorarse en los espacios abiertos del CUR⁶.

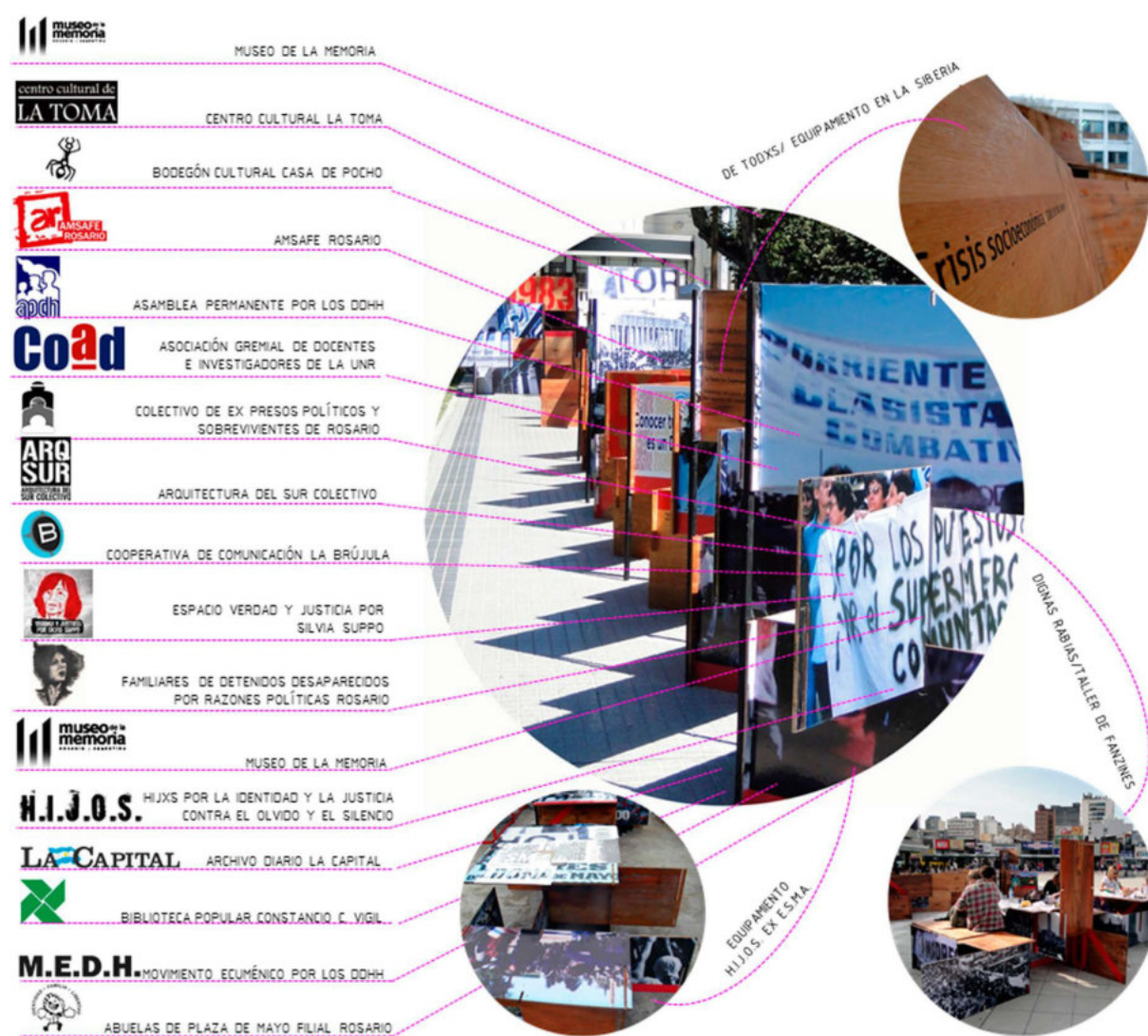


Imagen 259. Gestión de la participación y lo disponible hacia la co-construcción del proyecto.

⁵ En el año 2015 el colectivo Al borde, que tenía la curaduría del “Taller Internacional de Arquitectura” en Quito, nos invitó. Allí compartimos actividades con TXP.
⁶ Las propuestas para mobiliarios son insumos a disposición pública y descargables de <https://arquitecturadelsurcolectivo.wordpress.com/2016/10/05/de-todxs/>

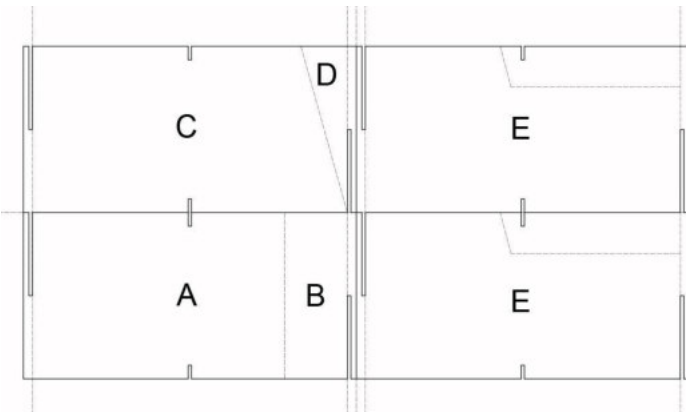


Imagen 260. Cortes para el aprovechamiento de toda la placa. Actividad performativa en la FAPyD. Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

| Nombre | Plano y medidas | Materiales | Uso | Cantidad | Tamaño 20 mm | Tamaño 12 mm |
|--------|-----------------|-----------------------------|------------------------|----------|--------------|--------------|
| A | | Placa de madera 12 mm | Propósito | 1 | 4 | 0 |
| B | | Placa de madera 12 mm | Estructura | 4 | 4 | 0 |
| C | | Placa de madera 12 mm | Asiento | 2 | 4 | 0 |
| D | | Placa de madera 12 mm | Estructura propiamente | 2 | 2 | 0 |
| E | | Placa de madera 12 mm | Lateral | 4 | 4 | 0 |
| F | | Llaves de madera 20 x 25 mm | Refuerzo | 8 | 0 | 0 |



Imagen 261. Despiece. Prácticas colaborativas. Los textos de la irrupción mnémica R40, interpelan en el espacio de la Siberia, Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

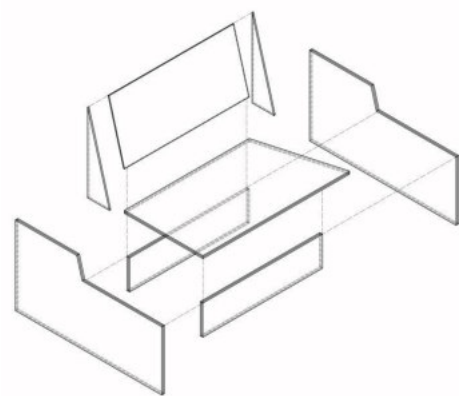


Imagen 262. Sistema de montaje. Prácticas colaborativas. Prueba de apilamiento de bancos para tribunas públicas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2016.

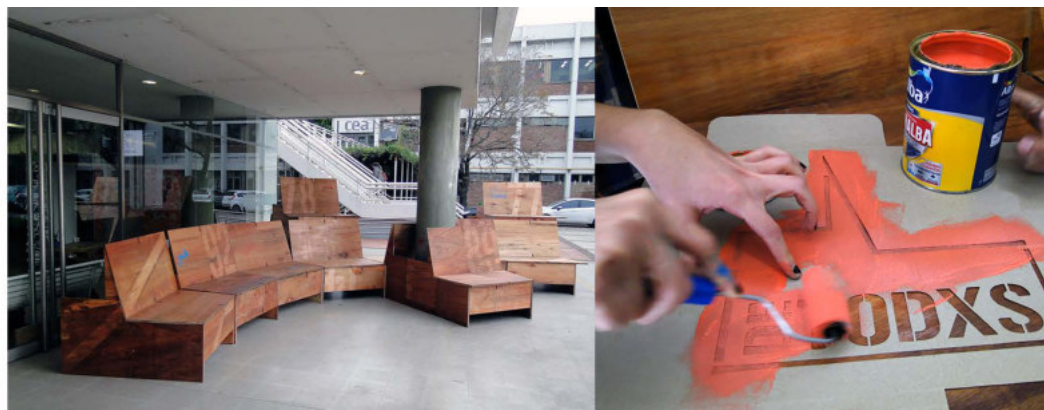
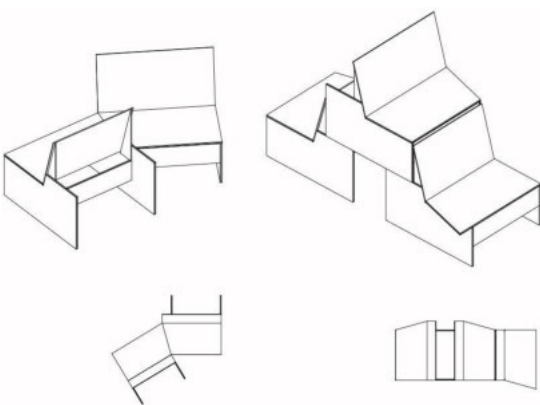


Imagen 263. Variaciones de acoplamiento y superposiciones. Una disposición posible con todas las piezas. Colocación de estencil, Ph: Alejandra Buzaglo.

*Sitios, lugares, espacios, marcas, son las palabras en juego.
Más aún, lo que intentamos comprender no es solamente la multiplicidad de sentidos que diversos actores otorgan a espacios físicos en función de sus memorias, sino los procesos sociales y políticos a través de los cuales estos actores (o sus antecesores) inscribieron los sentidos en esos espacios —o sea, los procesos que llevan a un “espacio” se convierta en un “lugar”.*

Elizabeth Jelin y Victoria Langland, 2003.

CAPÍTULO 5 | ÁGORAS DE LAS MEMORIAS

en las instalaciones permanentes.

Como “vehículo de memoria”, la marca territorial no es más que un soporte, lleno de ambigüedades, para el trabajo subjetivo y para la acción colectiva, política y simbólica, de actores específicos en escenarios y coyunturas dadas.
Elizabeth Jelin y Victoria Langland, 2003.

MARCAR

La huella como repositora de otras voces y otras lenguas.



MASACRE DE CAFFERATA Y AYOLAS. Marca colectiva por el asesinato de seis estudiantes militantes de la OCPO. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2006- 2008.

En el año 2006 Carlos Fluxá se nos acercó después de un acto en la FAPyD en homenaje a las y los estudiantes y docentes desaparecidos durante la dictadura. Supo que estábamos colaborando con el Poder Judicial y trabajando en la compleja relación entre Arquitectura, memoria y espacio público. Héctor, “Topi”, su hermano, había ido asesinado siendo estudiante de Arquitectura, quería recordarlo con una marca en el lugar donde fue ejecutado y sacar a la luz un hecho bastante desconocido en nuestra ciudad. Entre la madrugada y la siesta del jueves 20 de enero del año 1977, fue secuestrado en simultáneo a seis estudiantes de otras facultades de Rosario, militantes de la Corriente Universitaria por la Revolución Socialista (CURS) perteneciente a la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO), en distintos lugares de Rosario. Algunos puntos de detención fueron identificados con precisión y otros estimados por el relato de testigos que conocían sus itinerarios cotidianos. Según testimonios de otras y otros detenidos, luego de ser sometidos a torturas y vejámenes durante tres días en el SI, fueron llevados a media noche del 23 de enero de 1977 a la cortada Famaillá, a cincuenta metros de la intersección de las calles Cafferata y Uruguay (ex Ayolas), en un barrio periférico de la zona oeste de la ciudad de Rosario. Hugo Elías había logrado escapar del CCD saltando por uno de los balcones. Las y los otros demás detenidos fueron ejecutados por la policía de Agustín Feced en una zanja de ese barrio de la periferia. Tal como lo supieron quienes permanecían detenidos clandestinamente en el ex SI, y como en otras ocasiones, habían escuchado la redacción de los acontecimientos que se tipearon a máquina, previo a suceder, para que fuesen publicados en la prensa en los próximos días. El 25 de enero del año 1977, la nota de un diario local titulaba: “Dieron muerte a seis terroristas en Rosario”. El 26 de enero, el diario La Capital de Rosario rezaba “A seis subversivos abatió el ejército”. En el cuerpo de las dos notas se podía leer lo mismo,

El día 23 de enero, siendo las 2:30 horas aproximadamente personal perteneciente a la Jefatura de Área — Rosario— al arribar a la intersección de las calles Cafferata y Saavedra observó un automóvil Renault 12 ocupado por varias personas que iba siguiendo a una motocicleta tripulada por una pareja aspecto que llamó la atención y se les impartió la orden de detención para controlar la documentación personal. Los respectivos conductores imprimieron mayor velocidad a los vehículos para iniciar la fuga. Ante esta situación el personal actuante abrió fuego y cayeron abatidos los ocupantes de la motocicleta y el automóvil. (Diario La Capital, 26 de enero de 1977).

La prensa publicaba, como en tantas otras ocasiones, lo que hoy tenemos la certeza fueron ejecuciones encubiertas bajo falsos enfrentamientos, uno de los modos de asesinar y desaparecer a quienes secuestraban. Continuaba el texto,

Cuando se procedió a revisar el automóvil se encontraron doce granadas de mano y veinte kilos de explosivos ante lo cual, se alertó a los vecinos para evitar cualquier accidente y se requirió la participación de la Brigada de Bombas y Explosivos de la Unidad Regional II—Rosario—que hizo estallar un trozo de amonita activado y a retirar el material explosivo. Se realizan diligencias para determinar la identificación de los seis delincuentes abatidos (cuatro mujeres y dos hombres). (Diario La Capital, 26 de enero de 1977).

Nada de esto fue cierto. Sabemos lo que fue el plan sistemático de exterminio y borradura de lo sucedido. Los cuerpos fueron sepultados como NN en el cementerio “La Piedad” de Rosario y los restos de dos de las víctimas nunca fueron recuperados.

Imagen 264. Página anterior. Marca colectiva en conmemoración de la Masacre de Cafferata y Ayolas, Rosario, 2008. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.



Imagen 265. Diario La Capital de Rosario 26 de enero de 1977. Diario 25 de enero de 1977. Testimonio de Hugo Elías, único sobreviviente en el diario La Capital de Rosario. Gentileza Carlos Fluxá.

AGENDA CO-CONSTRUIDA. La oportunidad de proyectar esta marca, esta inscripción permanente en el espacio público, fue un modo de dar voz también a las y los vecinos que la noche del 23 de enero fueron testigos de lo sucedido y, así, de reponer una historia oficialmente tergiversada y que se recordaba en silencio. Como parte de la inmersión en lo que se pretendía memorar, supimos lo que sucedió por otras voces. Las y los vecinos recordaban todos los detalles y lo sorprendente del operativo en esa medianoche calurosa de enero en la que compartían las veredas para disfrutar algo del fresco nocturno, único horario en el que “se podía estar en la calle”. Quienes revivieron los acontecimientos, recordaron que lo que sucedido no sucedió en Cafferata y Ayolas: fue en la cortada Famaillá, a unos 50 metros de allí. Relataron que cerca de las 12 de la noche les ordenaron en nombre de la policía meterse en sus casas y no salir, que fue una masacre, que arrojaron los cuerpos a las zanjas y los hicieron estallar, que nunca habían presenciado semejante carnicería y que nunca más se habló del asunto en el barrio.

Un vecino de entre 30 y 45 años nos dijo que él sabía de lo acontecido esa noche por relatos de su padre, que se había leído ávidamente todo el *Nunca Más* y que este episodio no estaba registrado. Con entusiasmo indisimulable nos acompañaba por el barrio de la mano de su hijita de dos años señalando el lugar de los hechos. Por primera vez, salía a la luz eso que se confundía en su memoria con la fantasía. En ese nuevo contexto, las y los jóvenes necesitaban saber y transmitir a sus hijas e hijos. Se registraron en el barrio varias generaciones involucradas en esta comprensión del pasado reciente: la de las y los desaparecidos, la de quienes en el momento de los hechos tenían entre 40 y 50 años y la de las y los jóvenes ávidos por saber e involucrarse en preservar la historia reciente en el barrio. “De esto último depende el futuro de la memoria”, en términos de Vezzetti, “la transmisión de una experiencia a quienes no formaron parte de ella.” (2002: 19).

Durante el año 2007, mientras realizábamos diversos recorridos y conversaciones en el barrio, teníamos reuniones con Carlos Fluxá una vez por semana en la FAPyD. Carlos viajaba desde Santa Fe con un deseo claro: dejar un anclaje memorial en el mismo lugar de los hechos. Otras veces lo acompañaba Félix Woelflin, hermano de Mónica. A treinta años de la masacre, se los había recordado públicamente por primera vez en el ex SI, lugar donde se colocó una placa de granito negro que dice:

En este centro de detención y tortura estuvieron secuestrados los militantes asesinados en la Masacre de Cafferata y Ayolas Héctor Luis Fluxá, Silvia Lidia Somoza, Mónica Cristina Woelflin, Nadia Doria, Gladis Hiriburu, Luis Ulmansky. A 30 años de sus muertes los recordamos familiares y amigos. Por un país con justicia para todos ¡NUNCA MÁS! 1977-23 de enero-2007”.



Imagen 266. Diario *Página 12* de Rosario del 21 de enero del año 2007. Portón por calle Dorrego, próximo a San Lorenzo, al lado ingreso ex SI puede verse la placa de granito negro. Ph: Alejandra Buzaglo, 2007. Placa recordatoria, Ph: Alejandra Buzaglo, 2007. Diario *Página 12* de Rosario. Gentileza Carlos Fluxá.

LUGAR Y PALIMPSESTO SIMBÓLICO. La marca solicitada por Carlos Fluxá se constituía en oportunidad de dejar una huella en el mismo lugar de los asesinatos y descentralizar las acciones vinculadas a la memoria y a los homenajes como un intento combatir la posibilidad de la mercantilización de la memoria, fenómeno emergente de la “oferta cultural” y turística en las ciudades. Habíamos registrado la existencia de una concentración de monumentos y memoriales en el área central de Rosario. El espacio público por excelencia, en ese sentido, es el Parque Nacional a la Bandera —que incluye también el Monumento a los caídos en Malvinas. Seguir memorando acontecimientos diversos allí podría colaborar a desvanecer sus sentidos.

Esta, la estrategia del parque temático, es una de las favoritas del urbanismo posmoderno. ¿Serán entonces estos parques capaces de desarrollar sus propios marcos de referencia para la inscripción de la memoria colectiva?, o ¿serán repositorios marginales desde su comienzo?, o, para llamar la atención del público, ¿deberán ser “espectaculares”? (Torre, Susana, 2006: 23).

Recordamos las derivas de artistas e intelectuales dadaístas que propusieron incursiones por zonas “banales” de la ciudad como operación estética consciente y forma de anti-arte, “aquellas que aparentemente no tenían ningún uso o razón de existir, normalmente terrain vague, lugares despoblados...” (López Rodríguez, Silvia, 2005: 69). En el caso de las ejecuciones propias del accionar del terrorismo de Estado, lo despoblado y la marginalidad era clave en el contexto de la clandestinización de las operaciones represivas. Pero existía cierto lazo entre las derivas de los primeros y la posibilidad de memorar en esas zonas periféricas de la ciudad: visibilizar lugares olvidados, tan olvidados como quienes otrora y hoy habitan esa marginalidad. En ocasión de esta marca, se abría la posibilidad de dar voz, no solo a los familiares que se proponían memorar sino también a quienes habitan dicha marginalidad. Se trataba de otro modo de homenajear —en el sentido que proclama Badiou— a las y los militantes populares asesinados que habían luchado para intentar revertir la desigualdad de derechos.

Carlos Fluxá traía consigo para las reuniones muchísimos documentos en una carpeta de diez centímetros de espesor. Sus largos relatos y las anécdotas, revelaban datos trascendentes para la co-construcción del proyecto. Un *Certificado de Conducta* emitido el 4 de marzo del año 1975 por la División de Investigaciones de la Jefatura de Policía de la Provincia de Santa Fe, llamó particularmente la atención. Ese documento del Estado argentino estaba firmado por dos sub-comisarios jefes: el de investigaciones y el de identificaciones. El mismo Estado que investigó, identificó y desapareció. Esto remitió a lo que Ana Longoni refiere en relación a una de las primeras formas de búsqueda de hijas e hijos desaparecidos que consistió en tomar una fotografía del álbum familiar o, la mayoría de las veces, del documento de identidad para recorrer hospitales, morgues, comisarías, etc. Cuando a partir del año 1977, las Madres se conformaron como organismo, estas fotos eran abrochadas a sus ropas o colgaban

de sus cuellos como pancartas. Es interesante registrar la contradicción presente en el origen de esas fotografías: “son fotos producto del disciplinamiento que el Estado impone sobre los cuerpos a nivel del documento de identidad.” (Nelly Richard citada por Longoni Ana, 2010: 3).

Pero además me parece que hay un acto muy fuerte en demostrarle al Estado, que era el Estado desaparecedor, utilizando el término de Pilar Calveiro, el hecho de que también había sido el Estado identificador, o sea, que el propio Estado que está diciendo que los desaparecidos no existen es el que en algún momento identificó a esos seres con un número de identidad y con un carné de identidad. (Longoni Ana, 2010: 3).



Imagen 267. Fotografía del álbum familiar. Foto documento de identidad. Fotocopia certificado de conducta. Fotocopia formulario de inscripción ingreso a la carrera de Arquitectura. Gentileza Carlos Fluxá.

El encuentro con ese certificado de conducta mostraba la doble cara de un Estado que clandestinizó su accionar represivo: las constataciones oficiales previas a los secuestros y las negaciones ante familiares que buscaban a quienes ese mismo Estado debió “investigar” e “identificar” para detener y luego desaparecer. Con esa lupa, leímos también la foto de la niñez en la escuela N° 9 de Santa Fe, la foto del documento de identidad, el formulario de inscripción en la carrera de Arquitectura. Aquí encontrábamos otra oportunidad: la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Rosario, lugar de referencia y visibilización de nuestro colectivo de trabajo, representaba al Estado que se proponía marcar, dejar una huella permanente en el espacio público y, de este modo, “certificar” lo sucedido. El interés del Estado por incorporar interpretaciones del pasado como una dimensión de la responsabilidad cívica pública, capaz de revisar su propia acción y de implicarse, refería a parte de los procesos de lucha política por la memoria. Se trataba de una oportunidad para afrontar el desafío de que sea la palabra oficial la que convoque a “decir” a las demás voces.

Nos propusimos asumir las implicancias inherentes a la inscripción desde un espacio dentro de la facultad de Arquitectura y, a la vez, facilitar la participación de las diversas experiencias: las surgidas de organizaciones sociales, del encuentro con saberes de distintas áreas, las de las y los vecinos, las de artistas, de colectivos locales y las de tantas otras expresiones culturales que habitan en los márgenes del mundo académico y son necesarias para la construcción de los sentidos de las memorias. Esta inquietud refería a una preocupación por no eliminar la multitud de experiencias, en tanto veníamos constatando la existencia de saberes al margen del mundo académico, disciplinario y disciplinado que eran clave para esta tarea compleja. Es por ello que propusimos otra vez abrir el juego, apostar más al conflicto que al consenso como alternativa de reflexión y producción y continuar el camino en el intento de escuchar otras voces y hablar otras lenguas.

El grado de colaboración y compromiso de las personas involucradas en el proceso de trabajo determinó su participación. Independientemente de su nivel educativo o condición social, fue definida por el interés manifestado en la contribución de forma activa al proceso de investigación. En esta cuestión resonaba la influencia de Paulo Freire que expresa la convicción de que la experiencia de todas las personas es valiosa en la construcción del proceso de conocimiento. Nos preguntábamos entonces si era posible algún tipo de legitimación social de las marcas y los memoriales en el espacio público a partir de determinadas prácticas sociales colectivas. En el intento de dar respuesta a esta pregunta, continuamos una praxis en la que la construcción colectiva, simbólica y material, de este tipo de intervenciones en el espacio público emergía como posibilidad.

Nos propusimos una reflexión sobre las marcas en las ciudades, los guiños y advertencias que los diversos soportes materiales hacen a la sociedad como desafío que suponía abordar la construcción de realidades a partir de las prácticas sociales, en este caso, dinamizadas desde la Arquitectura. Interesaba asumir la memoria como un proceso complejo, un proceso en acción, revelando qué significados se creaban a través de los trabajos de la memoria, qué discursos se articulaban y cuáles eran las condiciones sociales de aceptación de determinados discursos. A diferencia de las irrupciones mnémicas, estas marcas tenían vocación de permanencia y eso exigía otras gestiones como, por ejemplo, acordar la acción con el dueño del local de la esquina.

Este proyecto supuso también continuar con las reflexiones iniciadas en torno a repensar los alcances de la noción tradicional de patrimonio arquitectónico a partir del trabajo iniciado en los ex CCDs . Se trataba de visibilizar, para resguardar del olvido y rescatar como testimonio, a aquellos sitios de nuestra ciudad en los que hubiesen sucedido hechos que los convirtieran en documentos. Entendíamos con Elizabeth Jelin que “existen huellas, rastros, cierta materialidad que puede hablar por sí misma de manera explícita en algunos casos y, que en otros, hay que rascar, ir a estratos más profundos” (2001), para encontrar las escrituras sobre escrituras que están presentes como testigos en el espacio público.

La primera visita al sitio, había revelado una acción de señalización efectuada por el *Colectivo de Sobrevivientes y Ex Presos Políticos de Rosario*¹ , organización que articula acciones con grupos de investigación para la realización de homenajes a la resistencia de las y los militantes desaparecidos de distintas extracciones político partidaria durante la última dictadura. El Colectivo no pertenece a un partido en particular si bien genera políticas propias y, como parte de ellas, realizan “murales testimoniales” en lugares donde acontecieron hechos de violencia estatal, identificando además, la participación militante de las y los asesinados.

Muchas veces, lo que se intenta construir no es algo nuevo, sino que se agrega una nueva capa de sentido a un lugar que ya está cargado de historia, de memorias, de significados públicos y de sentimientos privados. Generalmente, no hay un proyecto de rememoración explícitamente formulado, sino que el devenir de la acción humana incorpora nuevos rituales y nuevos significados al ya cargado *lugar*”. (Jelin, Elizabeth y Langland, 2003: 5).

Había en la esquina un antecedente, una marca que otorgaba un sentido, un significante no arbitrario y la posibilidad de sumar a la pluralidad de sentidos. Familiares, organizaciones sociales, las y los vecinos, un individuo, un hermano que necesitaba una marca que materializase ese acontecimiento y, a la vez, un barrio de la ciudad, el espacio público, como testigos de esos hechos del pasado reciente y la pregunta por la posibilidad de pensar memorias colectivas.

1

<http://colectivoeprosario.blogspot.com/>



Imagen 268. Relevamientos del lugar, primer acercamiento al barrio. En el mural se señala Saavedra y Famaillá como lugar. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 269. Pasaje Famaillá, donde sucedió la masacre. Registro de huellas. Aún hoy permanecen las zanjas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.

MAPA² POÉTICO EN CAFFERATA Y AYOLAS. “¿Cómo extender en el tiempo, *hacer lentamente*, prolongar... un acto en principio tan simple como colocar un memorial?” (Buzaglo, Alejandra y Viú, 2006: 285).

El proceso de proyecto colectivo duró un año. La ejecución *in situ*, dos días. La demora en la co-construcción simbólica y material y el registro, en diversos momentos, incluso de las reacciones de quienes se encontraban con esta marca, se inscriben en las preocupaciones por convocar la participación de la mayor cantidad de personas en acciones que posibiliten distintos grados de motivación, compromiso e involucramiento en la compleja problemática de memorar el pasado reciente.

Si bien los testimonios identificaron que el lugar de la masacre sucedió a unos 50 metros de la esquina en la que se recuerda, decidimos suplementar sentidos a la acción del *Colectivo de Sobrevivientes y Ex Presos Políticos de Rosario* y dejar otra marca en la esquina de Cafferata y Ayolas para no atomizar las acciones memoriales. Esto fue acordado junto a las y los vecinos que eran quienes insistían en sus testimonios con señalar el lugar real de los hechos, más marginal aún que la esquina del mismo barrio. Se dinamizaban entonces, dos ejercicios de memorias que las mantenían vivas: familiares, sobrevivientes, investigadoras e investigadores acudían a Cafferata y Ayolas en busca de la marca y las y los vecinos precisaban los hechos, “lo social se instituye entre dos realidades, el *habitus*³ y el campo, que son dos modos de existencia de la historia, de la sociedad, la historia hecha cosa, institución objetivada, y la historia hecha cuerpo, institución incorporada.” (Bourdieu citado por Bengualida, Ana Jael, 2014: 4).

2 El trabajo sobre mapas para deconstruir “los relatos y las cartografías oficiales” (Iconoclasistas, 2013: 5) se continua en las reflexiones iniciadas para la confección del afiche para “Humano”. Sobre el “mapeo colectivo” como herramienta para diagnósticos en el Capítulo 6, apartado “Asamblea prouectual”.

3 La noción de *habitus* de Pierre Bourdieu (1994 [1997: 19]) “espacio de las disposiciones” o de “aficiones”, “conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas”, como generadora de prácticas distintas y distintivas que co-construyen las memorias.



Imagen 270. Relevamiento del mural testimonial, acción del Colectivo de ex Presos Políticos y Sobrevivientes Rosario. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.



Imagen 271. Pasaje Famaillá. La placa oxidada, testigo de la masacre, señala el lugar de los hechos. Ph: Alejandra Buzaglo, 2006.

El dilema de situar el memorial propició la decisión de realizar un mapa que oriente y muestre fundamentalmente la distancia estratégica requerida por la represión estatal para intentar encubrir las ejecuciones. La marca, en Cafferata y Uruguay (ex Ayolas), es un mapa trazado sobre hormigón con vidrios de colores, colocados de canto, que dejan ver la profundidad en la masa a partir de su transparencia. La utilización de los distintos colores refiere a las trazas de los itinerarios, algunos hipotéticos, otros verificados, de los militantes asesinados antes de su detención en distintos puntos de la ciudad de Rosario. La ubicación en el espacio de la vereda, en el mismo plano sin provocar interrupciones, refiere a la preocupación por evitar la destrucción del memorial en el amparo de la molestia que pueda ocasionar: un elemento elevado o saliente podría convertirse en un obstáculo. El mural testimonial del Colectivo había sido tapado por la publicidad del comercio que adquirió la propiedad de la esquina. El área del suelo de la ochava estaba salvaguardado de las instalaciones de servicios públicos subterráneas, que se resuelven perpendicularmente en la esquina, dejando al triángulo de la ochava libre. Estas especulaciones se relacionaban con la atención a algunas experiencias de colocación de memoriales que fracasaron, ya sea porque invadían espacios privados o por deliberada oposición de ciertos grupos a estas acciones. Tanto el trabajo colaborativo, consensuado con familiares, vecinas y vecinos, como estas especulaciones técnicas se instalaban en la preocupación respecto del problema de la asimilación de este tipo de marcaciones que, de algún modo, imponen una instancia de duelo colectivo al instalar en el espacio público, las huellas del terrorismo de Estado, cuestión altamente controvertida. Cabe mencionar que Carlos Fluxá se acercó solicitándonos el proyecto de un monumento. La aparición de esta marca al ras del suelo se inscribe en las acciones antimonumentales que eluden la aparición de una forma “positiva”, propiciando la sorpresa del encuentro en el tránsito cotidiano⁴.

4 A lo largo de toda Alemania es posible encontrar en las veredas la obra *Stolperstein* de Gunter Demnig. Frente a las viviendas donde habitaban familias judías, pequeñas placas de bronce donde dice *hier wohnte* “aquí vivió”, colocó una por cada persona, su nombre y fecha de exilio o lugar de deportación. Las baldosas en recordación

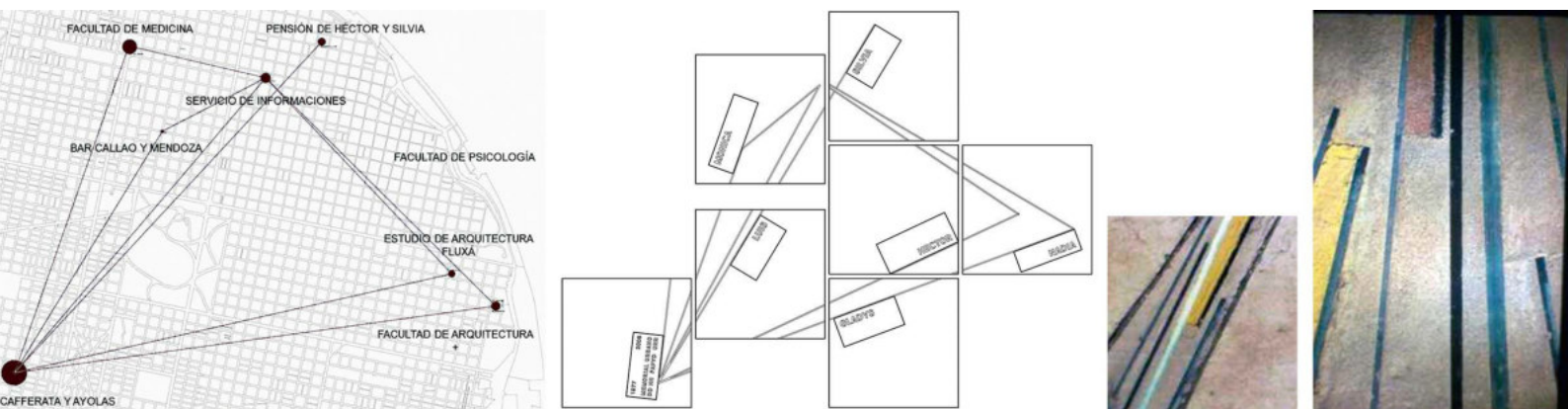
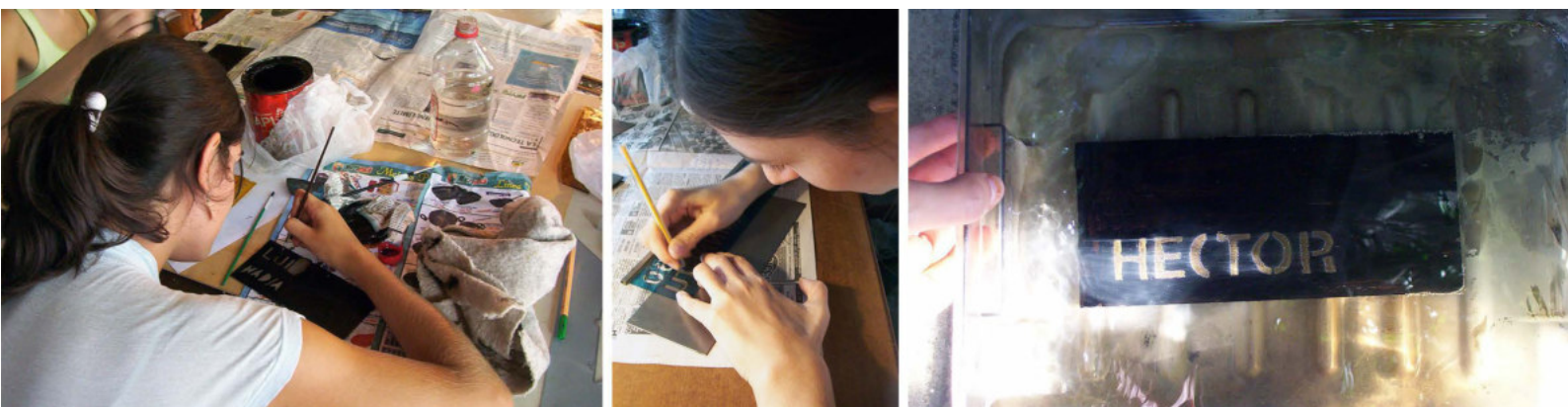


Imagen 272. Mapa de los itinerarios cotidianos, lugares de secuestro y asesinato. 7 losetas, una por cada militante. Pruebas de inscrustaciones de vidrios de colores para marcar los trazados, ensayos de teñido con ferrite de colores rojo y amarillo en la masa de cemento. Ph: Alejandra Buzaglo, 2007.

Por una cuestión de factibilidad de ejecución decidimos construir previamente losetas y colocarlas el 24 de marzo en el lugar con quienes quisieran participar en la reconstrucción de una suerte de rompecabezas. Esta actividad se proponía continuar con prácticas performativas que eludieran la formalidad de ciertos actos públicos que los hacen “olvidables”. La reconstrucción colectiva del rompecabezas añadía a esta marca otras resonancias vinculadas a las “otras piezas” que nos faltaban y, a la vez, instalaba la cuestión del juego⁵, algo que había surgido en diversas instancias de discusión sobre el memorial. Cada una de las losetas contiene una parte del mapa y una placa de chapa de acero con el nombre de cada estudiante asesinado. La intervención se resuelve con siete losetas: una por cada militante en el lugar de su detención ubicado en la porción correspondiente al mapa. Una de las placas sin nombre, indica la esquina de Cafferata y Ayolas dando especificidad al memorial e identificando a la FAPyD de la UNR que, como institución del Estado, decidió asumir su compromiso con la defensa de los DD.HH.



Raquel, una estudiante de Bellas Artes supo de la construcción de este memorial y quiso sumarse al trabajo. Consiguió los recortes de chapas de acero y nos enseñó una técnica de grabado a través de la inmersión en una solución de ácido nítrico para lo cual, es necesario cubrir la superficie a sumergir con pintura asfáltica, a excepción de la zona a grabar. Trabajar colectiva y artesanalmente en estas inscripciones son parte de las demoras, oportunidades de conversar sobre el pasado reciente y el presente en la UNR.⁶

Imagen 273. Arriba. Proceso de grabado de chapas con solución de ácido nítrico. Ph: Alejandra Buzaglo, 2007.

de las y los desaparecidos en Argentina se vincula a este tipo de inscripciones. La co-construcción transubjetiva y transgeneracional es la que posibilita incluir la marca en Cafferata y Ayolas dentro de las ágoras de las memorias.

⁵ La idea del rompecabezas no estuvo en el inicio, sí la preocupación por incorporar alguna dimensión de lo lúdico. En las conversaciones con Carlos surgió que jugar era una actividad para intentar combatir con alegría la situación de encierro en los CCDs. Algunos testimonios relatan que Héctor Germán Oesterheld proponía jugar un ajedrez imaginario, sin tableros, tabicados los ojos y con las manos atadas.

⁶ Se sumaron a la co-construcción docentes y estudiantes de Arquitectura, Ciencia Política, Psicología y Bellas Artes.



Imagen 274. Prueba de encofrados, posicionamiento de vidrios y chapas con grampas soldadas, prácticas en soldaduras (puesta en valor de los oficios), colocación de malla metálica y colado de hormigón. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.



Imagen 275. Loseta en homenaje a Nadia Doria para prueba presentación in situ el día anterior. Trabajos preparatorios durante el 23 de marzo. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008. Participación inesperada del dirigente obrero, Alberto Piccinini. Ph: sobrino de Félix Woelflin, 2008.



Imagen 276. Losetas en Cafferata y Ayolas, 24 de marzo de 2008. Félix Woelflin colocando la loseta de Mónica, su hermana. Woelflin y su hija limpiando la placa Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.

Un día antes, marcamos y realizamos las demoliciones precisas en el lugar para colocar fácilmente las losetas el 24 de marzo. Dejamos en la esquina unos volantes que repartimos en el barrio junto a vecinas y vecinos. Realizamos una amplia difusión por distintos medios. Era domingo y varias personas se acercaron por el ruido de los golpes de maza. Algunas de ellas ofrecieron agua. El dueño del local de la esquina se solidarizó con los familiares. Resultó sorpresiva la participación de Alberto Piccinini, dirigente y referente de las luchas obreras de Villa Constitución. Se disculpó diciendo que se acercaba el 23 porque el 24 había asumido otro compromiso. Nadia Doria había sido su pareja al momento de las detenciones de ambos: ella sigue desaparecida.



Imagen 277. Afiche con los rostros de los estudiantes provisto por familiares para el acto performativo. Presencia de la Secretaria de DD.HH., Darwinia Gallicchio, Abuela de Plaza de Mayo filial Rosario, junto a sobrevivientes y familiares. Colectivo de ex Presos Políticos y Sobrevivientes Rosario a quienes entregamos las fotos del mural testimonial tapado. Ph: Tomás Viú, 2008.

Esta marca en el espacio público es, por su naturaleza local y localizada: la esquina de Cafferata y Ayolas en la ciudad de Rosario. Sin embargo, sus sentidos son de distinta escala y alcance. Por un lado, lo que significa para las y los habitantes del barrio pertenecientes a diversas generaciones y, por otro, las resonancias que surgen del de boca en boca de familiares, amigas y amigos —de Santa Fe y de Villa Constitución— así como de quienes participaron del largo proceso memorial.

En otro registro esta pequeña intervención tiene incorporada una vocación de lucha colectiva cuando los nombres que aparecen en las losetas son solo los nombres de pila. Si bien éste es un homenaje a seis militantes asesinados en particular, el memorial hace alusión a todas las Silvias, las Mónicas, las Nadias, las Gladys, los Héctores, los Luises, que pudieran encontrarse reflejados en su propio nombre, el de hijas, hijos, familiares, personas conocidas. Por otro lado, están los objetos que dan especificidad al memorial, aquellos que refieren al mapa poético de los itinerarios cotidianos de estos militantes asesinados que, a primera vista, constituye un enigma, un jeroglífico a ser descifrado, que pretende de manera sutil, lanzar redes de sentido y conectar fragmentos interpretativos en un tiempo indiferente y escéptico, aún sabiendo que la caprichosa concepción del símbolo siempre burlará presupuestos y rehuirá conceptos.

El joven vecino que se acercó con su hijita necesitó aclarar que su padre apoyaba a los “milicos” y que él disentía y que además de leer el *Nunca más*, había buscado en bibliografía diversa y que lo acontecido en la esquina de su casa “no estaba en ningún lugar”. Este testimonio y otros que fueron acercándose resultaron de inesperado valor para nuestra investigación. El espacio público que es portador de información, a través de esta marca, otorgaba además *lugar*, abría lugar a los trabajos de las memorias. Entendemos que testimoniar es una forma de reconstruir historia, de asignar valores a hechos que marcan experiencias individuales y sociales. Es también una forma de posicionarlas en un discurso histórico y social. Cuando se trata de historia reciente y, en este caso, el reconocimiento de un hecho esperado tanto por familiares como por habitantes del barrio, la marca adquiere una dimensión particular, emociona⁷ y compromete. El valor asignado al testimonio derivó en otro trabajo que desarrolló una investigadora en Ciencia Política, a partir de entrevistas donde se releva el impacto del emplazamiento del memorial en los distintos actores del barrio. Volvíamos a decir, “No hay punto final...”, las acciones continúan.

⁷ La marca en el lugar de los hechos la transforma en una tumba simbólica. La necesidad expresada por Félix Woelflin de colocar la loseta de su hermana mostró el rol de los soportes materiales, cuestión que no dejó de sorprendernos en el momento. El mismo Woelflin, que participó de todo el proceso, se emocionó como si pudiese reponer algo del cuerpo desaparecido de su hermana.



Imagen 278. Acto performativo del 24 de marzo. Familiares, sobrevivientes, docentes, estudiantes y vecinas/os en la co-construcción del rompecabezas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.

Una vez instalado en el lugar, el memorial posibilita la realización de diversas experiencias de adhesión o rechazo. La identificación, los intentos de destrucción o incluso la degradación de algunos elementos aportarían nuevos significantes —¿sería posible invertir el signo de la profanación?. Se abría un modelo para la anotación de cambios continuados, las y los que circulan por el espacio público se relacionan de forma flexible e impensada⁸. Las distintas acciones podrían vivirse como acontecimientos, sentimientos que aumentarán todavía más al ser percibidos retrospectivamente. Los actos, las palabras, los objetos colocados, el lugar, cada episodio, retomado y amplificado por los relatos “de boca en boca”, encontrarían un lugar en el imaginario social. Esta forma artística del hacer colectivo, del arte en colaboración, no reproduce lo visible sino que trae al presente la ausencia. Son pequeñas marcas que instalan múltiples redes de sentido. Intentamos con estas acciones revelar lo que permanece sumergido en el espacio público para darle sentido, una lengua: que hable de lo que existe, también de lo que somos.

Esta marca en esta esquina, la esquina de Cafferata y Ayolas nos cuenta una historia, con una modalidad distinta, invitándonos a diversas interpretaciones y entendiendo que el efecto que causa esta intervención no es el mismo en todas las personas que pasan por el lugar. (Sartino, Julieta, 2010: 91).

LAS Y LOS MILITANTES ASESINADOS. Al objetivo de dejar una huella dentro del espacio público como parte de los intentos de activar las memorias, nos propusimos recuperar la identidad militante de quienes fueron secuestrados y asesinados. En relación a esto, elegimos referir a militantes asesinados y no a víctimas en el marco de la necesidad de analizar las consecuencias que acarrear, para el proceso memorial en la Argentina, nombrar de una u otra manera. Esta preocupación se inscribe en la necesidad, como anticipáramos, de la construcción de memorias propias asumiendo que la investigación sobre las identidades militantes nos instala fuertemente, no solo en nuestra historia reciente, sino también en el presente que encarna toda la conflictividad. Esto posibilita repensar, e incluso rescatar, la vigencia de algunas banderas. Sostenemos con María Eugenia Borsani la importancia de pensar el pasado no “como mera herencia sino configurador del hoy, lo que nos obliga a un reconocimiento del ayer plasmado en la pertenencia a la tradición, en la urdimbre de nuestro presente.” (2003).

Esta es una tarea difícil en la que el trabajo con docentes y estudiantes de Ciencia Política colaboran para ampliar y precisar horizontes. Las y los estudiantes asesinados en la “masacre de Cafferata y Ayolas” pertenecía a la Corriente Universitaria por

8

Diez años después, esta marca sigue intacta. Solo se registra el paso del tiempo en el óxido de la chapa. Una vez, encontramos una flor, otra, una mujer limpiándola.

la Revolución Socialista perteneciente a la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO). La primera dificultad para investigar sobre OCPO refiere a la escasa información, la casi inexistencia de bibliografía sobre la organización. A diferencia de otras organizaciones mayores, que tienen una historia bastante más estructurada, es difícil conocer a través de sus documentos de origen. La historia de la OCPO, según Dardo Castro y Juan Iturburu, es brevísima: abarca menos de un lustro. Entre 1974, cuando se constituye nacionalmente, y 1976, año del golpe militar, logró un desarrollo teórico, político y organizativo que lo llevó a participar de experiencias importantes del movimiento obrero y popular argentino de la década del '70, tales como las luchas obreras de Córdoba, Villa Constitución y, el punto culminante, las Coordinadoras de gremios en lucha de 1975, que fueron los organismos político-sindicales más avanzados de la historia del proletariado argentino⁹. No obstante, la organización nunca pasó de unas pocas acciones y, en Rosario, con el asesinato de las y los militantes, prácticamente fue diezmada su actividad. La OCPO fue descabezada en pocos meses. Las y los estudiantes asesinados militaban en las facultades de Arquitectura, Psicología y Medicina; habían nacido en Rosario, Moisés Ville, Santa Fe y Villa Constitución.

Sus edades oscilaban entre los 20 y 33 años.



Imagen 279. Marzo de 2015. Ph: Alejandra Buzaglo.

⁹ Dardo Castro y Juan Iturburu sintetizan la historia del OCPO, organización que congregó a numerosos grupos marxistas que propiciaban la síntesis de clasismo y lucha armada. Se incluyen documentos internos y artículos del periódico "El Obrero".

LA MASACRE DE CAFFERATA Y AYOLAS

HÉCTOR LUIS FLUXÁ 20 años
Estudiante de arquitectura
SILVIA LIDIA SOMOZA 22 años
Estudiante de psicología
MÓNICA CRISTINA WOELFLIN 25 años
Estudiante de medicina
NADIA DORIA 33 años
Estudiante de psicología
GLADYS BEATRIZ HIRIBURU 20 años
Estudiante de psicología
LUIS ENRIQUE ULMANSKY 24 años
Estudiante de psicología
24 DE MARZO 2008 - AREA DDHH FAPyD UNR



Imagen 280. Reverso y frente del volante de difusión, repartido en el barrio. Visita de investigadoras a Cafferata y Ayolas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.



Imagen 281. Visitas con investigadoras e investigadores de la FADU/ UBA. Las dos primeras fotos, año 2015. La tercera, año 2009. Ph: Alejandra Buzaglo.

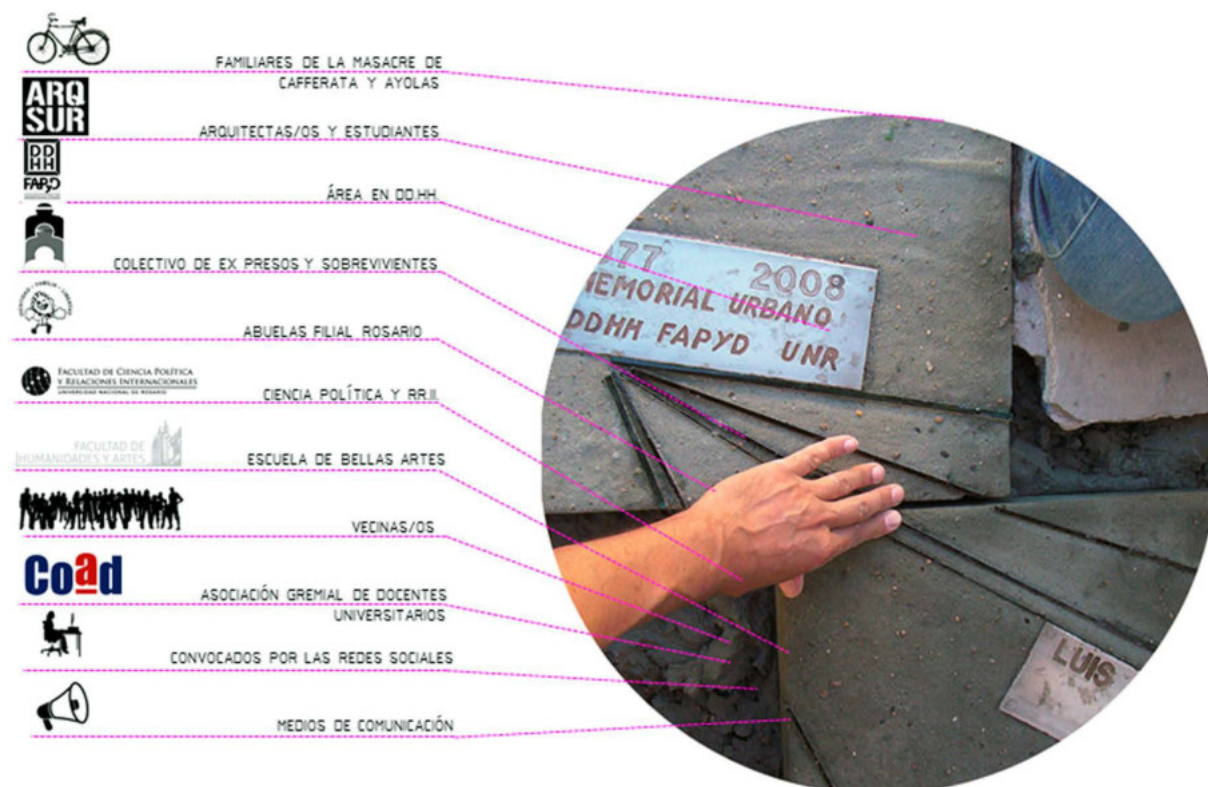


Imagen 282. Gestión de la participación y lo disponible.

*¿No hay, entonces, solución al dilema? Para concebir la representación de una “desaparición”
¿deberemos siempre resignarnos a la primacía del cuerpo muerto?
¿No podremos encontrar ejemplos inversos, en los que por ejemplo la “desaparición” de la imagen, del cuerpo representado,
sea la condición de que el cuerpo real, material,
pueda, y de manera más consistente
y más “caliente”...?*

Eduardo Grüner, 2008

CO-GESTIONAR

La participación y las redes de saberes en el espacio público apropiado.



CO-GESTIONAR

TIEMPO DE HORMIGAS. Memorial en homenaje a las y los detenidos desaparecidos en Rosario. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2008-2010.

En el año 2008, un grupo de un grupo de sobrevivientes, familiares, amigas y amigos de personas detenidas desaparecidas que debieron exiliarse durante la dictadura, nos solicitaron —por sugerencia de la dirección del Museo de la Memoria— el proyecto y la construcción un memorial en homenaje a las y los detenidos desaparecidos en Rosario. Esta iniciativa formaba parte de un proyecto mayor, originado en Italia y continuado en México, que consiste en realizar un reloj de sol en cada ciudad del país en recuerdo de las y los militantes populares locales asesinados durante la última dictadura cívico- militar en la Argentina. En el año 1991 se inauguró el primero en Guleguay y luego en las ciudades de Villa María en 1993, Santa Fe en 1996 y Concordia en 1997. Con el reloj para la ciudad de Rosario, retomaban un proyecto suspendido durante casi 10 años. Esta solicitud, fue oportunidad de continuar con las indagaciones proyectuales para la co-construcción de soportes materiales de memorias y sus relaciones con las producciones transubjetivas en los procesos mnémicos pero, esta vez, no se trataba de una marca ni de una irrupción mnémica efímera.

Para la viabilidad del proyecto, quienes lo impulsan, viajan a las distintas ciudades para iniciar las gestiones contactándose con organismos de DD.HH. locales y diversas instituciones del Estado vinculadas a nuestro pasado reciente, como es el caso del Museo de la Memoria de Rosario. A partir de allí, el resto de las gestiones y las decisiones proyectuales quedan en manos de quienes continúan con la iniciativa en cada ciudad. No hay un modelo del memorial “reloj de sol” a reproducir, tampoco está establecido el lugar para su emplazamiento, no se cuenta con recursos para su financiamiento, ni siquiera está previsto cómo se debería nombrar. Es de algún modo, otro “mensaje en la botella” lanzado al mar. Decidimos recogerlo.

HACIA LA CO-CONSTRUCCIÓN DE LA AGENDA Realizamos una inmersión en los procesos para los relojes anteriores. El reloj de sol de Guleguay, “La verdad es hija del tiempo”, se instaló en la Plaza Constitución en el año 1991, espacio emblemático, abierto y céntrico, definido por cuatro plazas. Allí se realizan habitualmente los actos en conmemoración del 24 de marzo. En el centro de una de las plazas, sobre una base circular y levemente cónica, se ubica el cuadrante solar tallado sobre mármol. El lugar del gnomon (aguja fija del reloj solar) deja ver un hueco. No supimos si había sido vandalizado o si, *ex profeso* quienes lo pensaron, y atendiendo a la fragilidad de ese elemento en el espacio público, decidieron que fuese removible¹.

Sobre la superficie inclinada de la base hay dos placas de bronce. Una dedicada “a sus hijos desaparecidos”: una mujer y dos varones. La otra placa es de la APDH de Guleguaychú en homenaje “a los desaparecidos”. Era probable que, con el paso del tiempo, esa superficie quedara cubierta de placas, asimilándose a un “monumento mortuario en recordación a los desaparecidos” (Alonso; Boumerá, Araceli y Citroni, Julieta 2010: 13), cuestión resistida por la Asociación Madres de Plaza de Mayo conducida por Hebe de Bonafini para los espacios conmemorativos de sus hijas y hijos.

Los relojes de sol de Santa Fe y Concordia, tuvieron sus propios procesos de gestión. En ambos casos son objetos y, al igual que en Guleguay, se trata de esculturas exentas en el espacio público. En el de Santa Fe, Madres de Plaza de Mayo de Santa Fe encabezó las gestiones tras sortear las resistencias de Hebe de Bonafini que, en este tema, consideramos con fundamentos válidos. La

Imagen 283. Página anterior. Tiempo de hormigas en construcción, Nahuel comprueba que son las 18hs. Ph: Alejandra Buzaglo, 2010.

¹ Por la forma cilíndrica y el tamaño del agujero, inferimos que el gnomon es una aguja que se coloca inclinada según la latitud del lugar. La opción por realizar una superficie triangular, en vez de solo una delgada línea en el espacio, resulta menos frágil para este tipo de relojes emplazados en el espacio público.

escultura se montó en la plaza Soldado Argentino, escenario de disputas por los sentidos prolongadas entre el gobierno de facto y el movimiento de DD.HH. que, inicialmente, solía realizar sus actos y concentraciones en la Plaza de Mayo,

...nodo que la dictadura había erigido en el centro urbano [...] Como lo ha observado Victoria Castro, se produjo una verdadera reappropriación de un espacio público, que de ámbito con connotaciones castrenses pasó a ser un lugar de identidad del movimiento por los derechos humanos. (Alonso; Boumerá, Araceli y Citroni, Julieta 2010: 7).

La placa de mármol que reza, “hay 30.000 razones para seguir luchando”, fue destruida. ¿Cómo extender estas problemáticas a sectores más amplios de la población, más allá de las disputas entre “los de derechos humanos” y “los militares”? Veníamos relevando construcciones identitarias simplistas que, lejos que colaborar a comprender procesos socio-políticos complejos, facilitaban delegaciones. Por un lado hablar de “los militares” eliminaba el registro de las profundas diferencias entre las fuerzas de seguridad, no solo entre militares y policías, sino también, entre las distintas armas, Ejército, Aeronáutica y Marina, con luchas internas por el poder que generaban políticas contradictorias y, por consiguientes, acciones opuestas. Por otro lado,

En oportunidad de compartir distintas experiencias a lo largo de nuestro país, hemos relevado que existen diversos espacios, sitios recuperados por familiares, organismos de derechos humanos, que son aceptados por el resto de la sociedad pero con distancia. Hay una construcción identitaria recurrente: “ellos, los de derechos humanos y nosotros”. Entonces, ¿A quiénes les conciernen los temas vinculados a memoria?, ¿cómo interesar a sectores más amplios de la sociedad en las acciones de memoria?. (Buzaglo, Alejandra, 2009: 56).

La propuesta para la construcción del reloj de sol de Concordia fue presentada por las Madres de Plaza de Mayo Delegación Concordia al Concejo Deliberante que ordenó el proyecto al Departamento Ejecutivo Municipal. Dentro de la Dirección de Arquitectura de la Municipalidad de Concordia, recayó en manos del arquitecto Oscar Calvet. “Propuse realizar el reloj sobre una placa de mármol rescatada del antiguo mercado de Concordia, demolido, y cuyo predio se había canjeado al ejército para la construcción de dos edificios para que habiten militares.” (Calvet citado en Área Educación y Memoria, Provincia de Entre Ríos, 2013: 146). El proyecto de este reloj de sol fue producto de la subjetividad del arquitecto que tramó la historia del edificio del mercado canjeado por la municipalidad al ejército durante la dictadura. Su sensibilidad lo orientó a encontrar una pieza rajada que le sugirió dimensiones simbólicas vinculada a la rotura o marcas que dejó la dictadura en la sociedad. Fue un proceso de demora personal. La pieza de mármol quebrada se ubicó en la Plaza Urquiza, próxima a la fuente principal de la ciudad y tras las rejas atendiendo a posibles vandalismos en el espacio público. ¿Qué proceso memorial se abre (o cierra) con esta acción?.

El reloj de sol “Memoria sin tiempo” de Villa María, emplazado en el Parque de la Costanera, se inauguró el 27 de febrero de 1993 y el proceso de gestión para su materialización fue llevado por APDH San Martín (Villa María) según la propuesta del escultor ciego Armando Fabre. El memorial se compone de siete piedras de gran tamaño que, tal como fueron sacadas del río, conforman un espacio alrededor de otra piedra que tiene solo pulida una superficie horizontal sobre la que está tallado el cuadrante solar del reloj. Las piedras se extrajeron del río en “La Calera”² y se dispusieron en el lugar en su estado natural y con sus diferencias.

² lugar elegido por una cuestión operativa: para poder llevar la grúa, ya que era un sitio firme donde apoyarla, y la cercanía de una ruta para luego trasladarlas. La piedra más grande tiene unos tres metros de altura y pesa cerca de siete toneladas, el resto tienen similar tamaño pero son muy distintas entre sí. Una vez obtenidas las piedras, la municipalidad de Villa María donó un terreno la construcción y, en 1992, el Concejo Deliberante aprobó su realización.

Quienes impulsaron la idea, pensaron que cada piedra debía tener tallado el nombre completo, el año de nacimiento y la leyenda “desaparecido”, pero algunos testimonios sostienen que el tallador no llegó con los tiempos y entonces solo llevan el nombre de pila³. Entre las y los villamarienses desaparecidos está Ester Felipe, hermana de la artista argentina residente en México, Liliana Felipe. La instalación de este memorial en el espacio público resultó un proceso concientizador y, fundamentalmente, dio garantías a quienes no se animaban a hablar del pasado reciente. Cuando se instaló este reloj, se sabía de siete personas desaparecidas de Villa María, por ello decidieron colocar esa cantidad de piedras. En los días siguientes aparecieron más familiares de personas a las que se llevaron y jamás volvieron. En trece años no se habían atrevido a contarlo. La puesta pública de este soporte material para las memorias motivó hacerlo. A diferencia de los otros relojes de sol, que se concentraban en resolver el diseño y el emplazamiento de un objeto en el espacio público, este memorial propicia el encuentro porque construye espacio para el habitar. Quizás la limitación del sentido de la vista del autor haya propiciado un espacio táctil en el que tamaños y rugosidades envuelven convocando la reunión alrededor de este reloj inserto en un parque que tiene al río en el horizonte. En ocasión de la inauguración, Roberto Fontanarrosa dejó una palabras que se pueden leer en un cartel azul, próximo al memorial,

Ojalá por lo tanto, que la memoria colectiva, la de quienes vivimos aquello, la de quienes reciban nuestro relato, haga de este reloj de sol un punto de encuentro, un lugar de juegos y un indicador de citas, y ojalá también esa misma memoria haga que nunca más un reloj sirva, tan solo para contar las horas y los minutos y los segundos en la angustiosa espera de los seres queridos que nunca volvieron. (Fontanarrosa, 1993).

Estas palabras poéticas y la posibilidad de comprender que un soporte material de memorias podía ser un lugar para el encuentro a ser habitado, guiaron nuestras búsquedas en el registro ontológico: de memoriales a *ágoras de las memorias*.



Imagen 284. Detalle del reloj de sol en el memorial “Memoria sin tiempo”, Arnaldo Fabre. Villa María, 1992. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.



Imagen 285. Dibujo “Memoria sin tiempo”, Daniel Viú, 2008. Espacio del memorial. Se pueden ver los carteles con las palabras de Roberto Fontanarrosa y otro de APDH Gral San Martín (Villa María) colocado a 20 años del golpe. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.

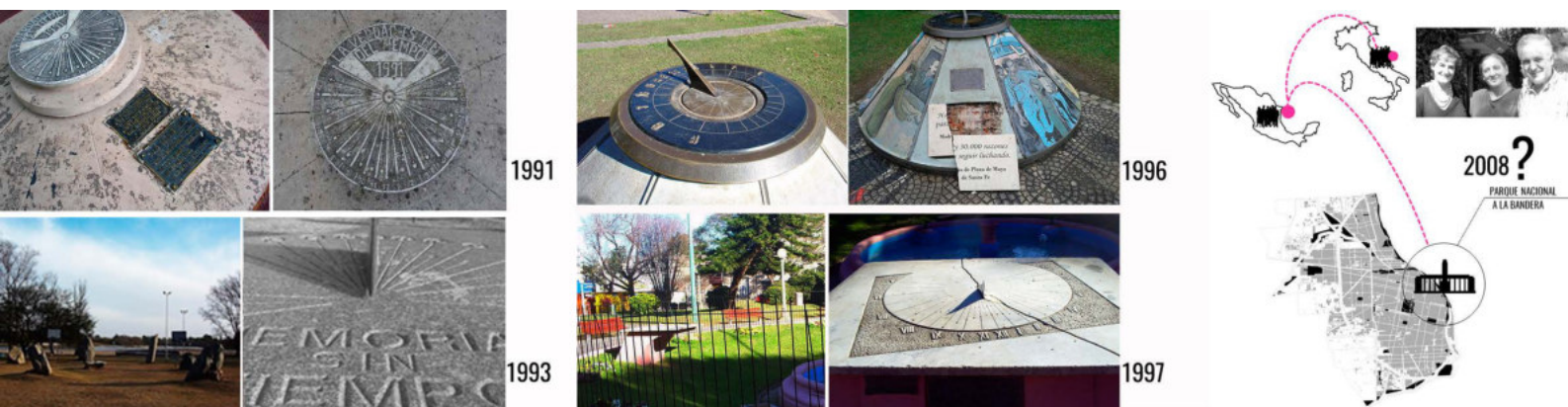


Imagen 286. Los cuatro memoriales anteriormente realizados. Gualeguay, plaza Constitución, 1991. Villa María, Parque de la Costanera, 1993. Santa Fe, plaza Soldado Argentino, 1996. Concordia, plaza Urquiza, 1997. Cristina Girardo, Liliana Felipe y Prudencio Mochi en representación de quienes impulsan el proyecto mayor y la posibilidad de ubicar el reloj de sol de Rosario en el Parque Nacional a la Bandera.

PALIMPSESTO SIMBÓLICO. Cristina Girardo, Liliana Felipe y Prudencio Mochi trajeron la iniciativa a Rosario. Como en los casos anteriores, pensaron en un espacio público emblemático y, en nuestra ciudad, el Parque Nacional a la Bandera fue el emplazamiento que emergió rápidamente como posibilidad. Veníamos relevando que la estrategia del parque temático en las ciudades favorecía el riesgo de que la memoria se convirtiese en un objeto de consumo más. Incluir los memoriales en los circuitos turísticos y concentrarlos en las áreas centrales propiciaba el olvido del sentido que les dio origen. Nuevamente, “¿serán entonces estos parques capaces de desarrollar sus propios marcos de referencia para la inscripción de la memoria colectiva?, o ¿serán repositorios marginales desde su comienzo?, o, para llamar la atención del público, ¿deberán ser “espectaculares”?” (Torre, Susana, 2006: 23). Por otro lado, surgía la preocupación anticipada por Jelin respecto de la necesidad de “...crear las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del nosotros [...] dejar abierta la posibilidad de que quienes reciben les den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen y no que repitan o memoricen” (Jelin, Elizabeth, 2000: 12). ¿Qué acontecimientos, próximos a las nuevas generaciones, facilitarían los procesos mnémicos así entendidos?

Como desarrolláramos anteriormente, la crisis de 2001 activó diversas manifestaciones culturales que, en contextos festivos, se sumaban a experiencias autogestivas de organizaciones sociales y también para pedir justicia por los asesinatos cometidos. Desde el año 2002, en la entonces plaza “José Mármol” (actualmente Claudio “Pocho” Lepratti) se realiza durante la semana que incluye la fecha de nacimiento de Lepratti (27 de febrero), el “Carnaval-Cumple de Pocho” en Ludueña. La alegría es la forma de resistencia elegida para reclamar por Verdad y Justicia. Las y los desaparecidos habían sido asesinados por el Estado terrorista y Pocho Lepratti había sido ejecutado por fuerzas de seguridad del Estado en democracia. El dolor y la organización barrial podían colaborar a tramitar procesos de identificación.

Algunos meses después del asesinato de Claudio Lepratti, las y los jóvenes que él había convocado en el grupo “La Vagancia”, se reunieron en la que fuera su casa continuando el legado de trabajo social en el barrio. “Desde el año 2002 nos juntamos y empezamos a ver que en realidad teníamos que seguir haciendo cosas. Ahí empezamos a trabajar en la casa ya no como Vagancia sino como casa de Pocho.” (Halsouet citado por Viú Tomás, 2014: 74). La actividad se concentra fundamentalmente en las y los jóvenes, herencia de “Pocho” que, como ex seminarista salesiano, compartía “este sistema que busca la manera de prevenir

4 “El devenir turístico de los lugares los suprime como lugares, porque los lugares al devenir espectáculo, entran en una equivalencia general.” (Sztulwark y Lewkowicz, 2003:113).

las situaciones problemáticas, poniendo al joven en un entorno en el cual él pueda desarrollar lo mejor de sí. Es una manera integral de abordar la educación”⁵. En la entonces “Casa de Pocho”⁶, frente a un patio en el interior de la manzana y accesible desde un pasillo, se realizan diversos talleres lúdicos, educativos y de apoyo escolar para contener niñas y niños en situación de vulnerabilidad. En el año 2008, integrantes de nuestro colectivo estaban trabajando en “el tallercito del pasillo”,

...un pequeño lugar que forma parte de uno mayor en el barrio Ludueña, hecho de calles, plazas, casas y escuelas... paredes con colores, arquitecturas de lata... perros, árboles, carros, colectivos y zanjas... chapas, caballos y huertas... murgas y ollas... pobreza y riquezas, rizas y llantos, bicis y ángeles... lluvias, soles y alegrías...vidas... (Allende, Florencia, otras y otros, 2009: 44).



Imagen 287. Juegos en la puerta del pasillo de ingreso al “Bodegón Cultural Casa de Pocho”. Pintura colectiva en la fachada con participación de “Arte por Libertad”. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.



Imagen 288. Talleres en el “tallercito del pasillo”. Pintura y construcción de objetos geométricos. Ph: Cecilia Páez, 2008.



Imagen 289. Talleres de música, pintura y “murga de los trapos” en la Plaza Pocho Lepratti. Ph: Cecilia Páez, 2008.

⁵ Obra de Don Bosco en Argentina, en: http://www.obradedonbosco.org.ar/don_bosco.php (Consulta: 21/06/2013).
⁶ En el año 2004, el 1º de mayo, se inaugura la casa como “Bodegón Cultural Casa de Pocho.”



Imagen 290. Plaza Pocho Lepratti. Anfiteatro y sector de juegos para las y los niños. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.



Imagen 291. Plaza Pocho Lepratti, sector juego de niñas y niños. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.

La posibilidad de realizar el reloj de sol en la plaza Pocho Lepratti emergió en conversaciones en el “Bodegón Cultural Casa de Pocho”. Las indagaciones sobre la posibilidad de *habitar las memorias* proveyeron herramientas para entender la oportunidad del proyecto de este memorial para, no solo intentar un aporte a la construcción de las memorias, sino también la de un encuentro, de reuniones, un pequeño mobiliario urbano, un lugar para el juego (como proponía Roberto Fontanarrosa) y para el aprendizaje del uso de un instrumento astronómico de medición del tiempo. Frente a esta plaza está la escuela N°84 José Mármol y, a unos metros de allí, se encuentra el “Bodegón Cultural Casa de Lepratti”, que tiene una intensa actividad formativa con niñas, niños y adolescentes del barrio. En los talleres podrían estudiarse las medianas o relojes solares, realizar ensayos y modelos para comprender, a partir de ejercicios geométricos sencillos, el sistema solar. Estas actividades podrían extenderse a escuelas próximas y, de este modo, retomar conversaciones sobre nuestra historia reciente.

LA FORMA CON-FORMADA. Existen diferentes tipos de relojes de sol dependiendo de la posición del cuadrante solar y del tipo de aguja o gnomon, que puede ser fija o móvil. Los realizados en las otras ciudades son de aguja fija y lo que varía es la forma del gnomon: en Gualeguay inferimos que se trata de un elemento lineal inclinado y en los demás casos, es una superficie triangular o se engrosa hacia la base de forma curva, como en Santa Fe. Estas últimas estrategias atienden a la fragilidad de dicho elemento. La inclinación de la aguja refiere a la latitud del lugar. En los relojes analemáticos la aguja es vertical pero móvil.

Los relojes analemáticos constan de un cuadrante horizontal elíptico asociado a un gnomon móvil vertical que se desplaza, a lo largo del eje menor de la elipse de dirección Sur-Norte, en función de la fecha en que se desea conocer la hora. El cuadrante solar puede trazarse directamente sobre el suelo, sobre el plano horizontal. El tamaño de la elipse está en relación a la altura de la aguja, que es la que proyecta la sombra. Sin aguja, no hay sombra y, por lo tanto, nos desorientamos.

AUSENCIA, VACÍO, PÉRDIDA: tópicos universales. La decisión de realizar un reloj analemático surgió entonces de la poética de la ausencia. Emplazar el reloj de sol en la plaza Pocho Lepratti y próximo al área de juegos infantiles—que es además el lugar con mayor cantidad de horas de asoleamiento— sugirió la posibilidad que este reloj de sol pudiera ser, también, “un punto de encuentro, un lugar de juegos.” (Fontanarrosa: 1993). Nos preguntábamos, ¿es posible *habitar*⁷ las memorias?. El tamaño del memorial fue el resultado de la altura de las y los niños capaces de comprender la hora que estimamos en 1,25m. Las y los observadores, haciendo de gnomon móvil, se desplazarían sobre la regla, sobre el eje menor de la elipse, que posee marcas dependientes de la fecha en la que se quiere conocer la hora y desde las cuales proyecta su sombra sobre el cuadrante solar.

En consonancia con el interrogante de Eduardo Grüner, “¿no podremos encontrar ejemplos inversos, en los que por ejemplo la “desaparición” de la imagen, del cuerpo representado, sea la condición de que el cuerpo real, material, pueda *vivir*, y de manera más consistente y más “caliente”...?” (2008: 302), este dispositivo podría dinamizar simbólicamente asociaciones ligadas tanto a la muerte como a la vida. Es necesaria la presencia de una persona para que este reloj cobre sentido.

Para el cálculo del reloj de sol de gnomon móvil en la plaza Pocho Lepratti, recurrimos al Lic. José Lomascolo del Planetario Municipal de Rosario. Para la altura del gnomon de 1,25m; latitud $32^{\circ} 55' 34''$ y longitud $60^{\circ} 41' 54''$, resulta que el semieje mayor de la elipse mide 1,25m y el semieje menor: 0,68m. También nos dio las coordenadas para ubicar las horas sobre la elipse.

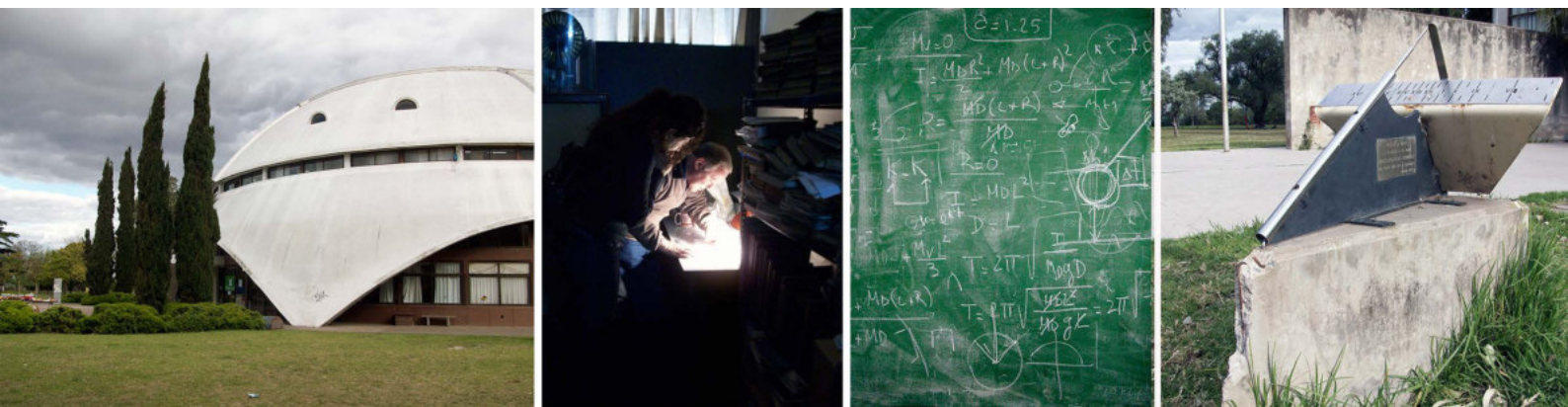


Imagen 292. Planetario Municipal de Rosario. Lic. José Lomascolo. Ph: Florencia Allende, 2008. Método para el trazado de la dirección Sur- Norte en el lugar. Reloj de sol de aguja fija, inclinada según la latitud del lugar, en el parque próximo al planetario de Rosario. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.

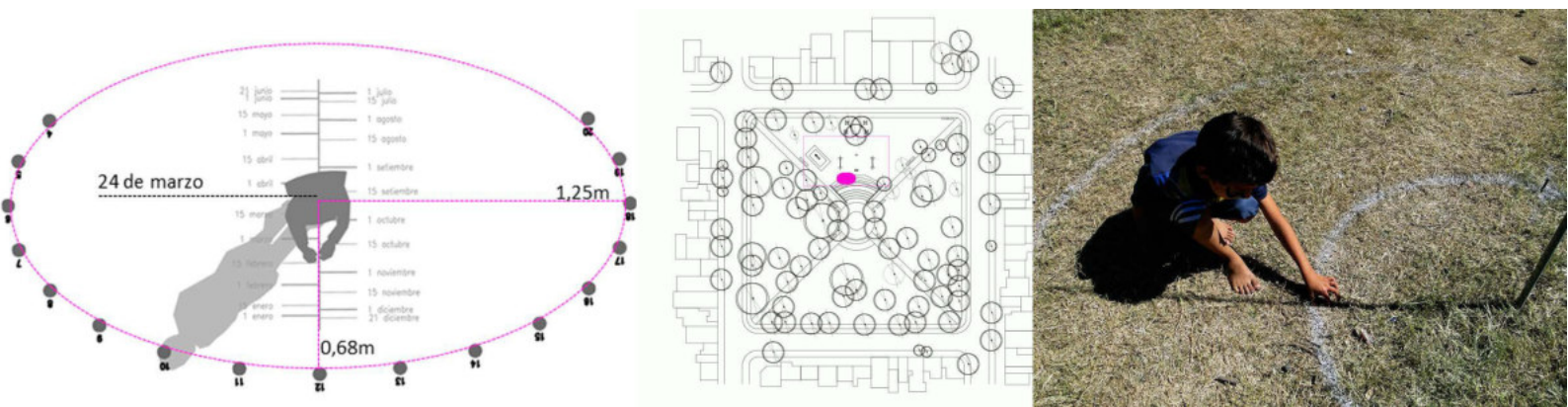


Imagen 293. Trazado de la elipse para el cuadrante solar horizontal correspondiente a una aguja móvil de 1,25 de altura. Ubicación de la elipse en la Plaza Pocho Lepratti en el área de asoleamiento coincidente con la zona de juegos infantiles. Trazado en el lugar del eje Sur-Norte solar. Ph: Alejandra Buzaglo, 2008.

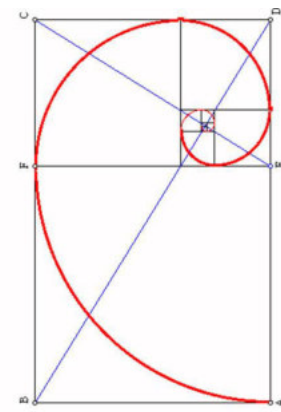
7 “...habitar designa un campo problemático específico: el de la ocupación material y simbólica de un territorio.” (Sztulwark, 2009: 30).



Imagen 294. La espiral en la visualidad de los activismos en Ludueña con participación de Arte x libertad. Calcomanía en ocasión del Carnaval-Cumple de Pocho. Caracoles, ramas con brotes son recurrentes en los murales colectivos itinerantes o fijos en el espacio público. (www.pochovive.blogspot.com).



Imagen 294. La producción colectiva de murales durante recitales y movilizaciones. Durante la presentación en el año 2010 de “Mundo Alas” junto a León Gieco. (www.pochovive.blogspot.com).



ACTIVISMOS: tensiones universal/ local. Cabe traer aquí una clave para identificar cierta particularidad, que identifica a Latinoamérica para abordar procesos memoriales. Este abordaje nos distinguiría de los europeos, tanto de los vinculados al genocidio nazi como el de algunos países del Norte del continente americano—en relación, por citar algunos ejemplos, a la Guerra de Secesión, la esclavitud, el genocidio a pueblos originarios de Norteamérica, el racismo, entre otros. Les suele resultar difícil de comprender que la alegría sea una forma de resistencia. En oportunidad de relevar el “clima” del Foro Social Mundial de Porto Alegre, Ester Massó Guijarro reveló que, “existe un elemento irrenunciable de alegría, de fuerza, de fuerza emergente de la alegría, que emergen y viven [...] no podemos negarnos a esa fuerza colectiva, con enorme poder de transformación: la fértil potencia de la alegría que se comparte.”(2005). El Carnaval- Cumple de Pocho se inscribe en estos modos performativos en que la fiesta popular y la alegría se traman con reclamos por Verdad y Justicia. “El fuego de la alegría es el rastro de nuestra lucha”, reza el texto impreso en calcomanías realizadas en ocasión del carnaval. En el trabajo que desarrollamos en torno a los memoriales intentamos incorporar esta dimensión, que no se trata solo de un enunciado, es una manera de recordar y de producir políticas y acciones precisas.

En Ludueña, el colectivo artístico “Arte x libertad” viene acompañando las luchas con una visualidad que empieza a identificarse en las diversas acciones públicas: recitales junto a artistas populares como León Gieco, Manu Chao o Raly Barrionuevo, durante la tradicional marcha del 24 de marzo o en movilizaciones referidas a otros reclamos de justicia. Las formas orgánicas y, particularmente, la espiral, son recurrentes en la estética que impregna al barrio Ludueña y al “Bodegón Cultural Casa de Pocho”. La posibilidad de *con-formar* el espacio del memorial recurriendo a las formas espiraladas fue la orientación emergente.

TECTÓNICA DE LO DISPONIBLE. En un primer inventario contábamos a las personas, sus saberes, experiencias activistas y materiales disponibles. Estaban quienes impulsaban conmemorar desde la poética que inscribe un reloj; las y los participantes de los talleres en Ludueña, estudiantes y docentes de las escuelas próximas de distintos niveles; los vecinos que conocen el oficio de la albañilería, fundamentalmente el trabajo con hormigón armado y mampostería de ladrillos; la cantidad de personas dispuestas a trabajar que posibilitaba transportar materiales y realizar esfuerzos colectivamente. Las y los sobrevivientes de Rosario, el Museo de la Memoria y los organismos podrían aportar información específica. Los rituales y festividades: de los imaginarios sociales y la visualidad recurrente en el barrio emergió la espiral. La posibilidad de modelar la forma espiralada a partir de generatrices rectas surgió del recurso material disponible para encofrados: multilaminado fenólico, cuyos cortes deberían aprovechar la placa en su totalidad, cuestión que establecía parámetros para la geometría resultante.

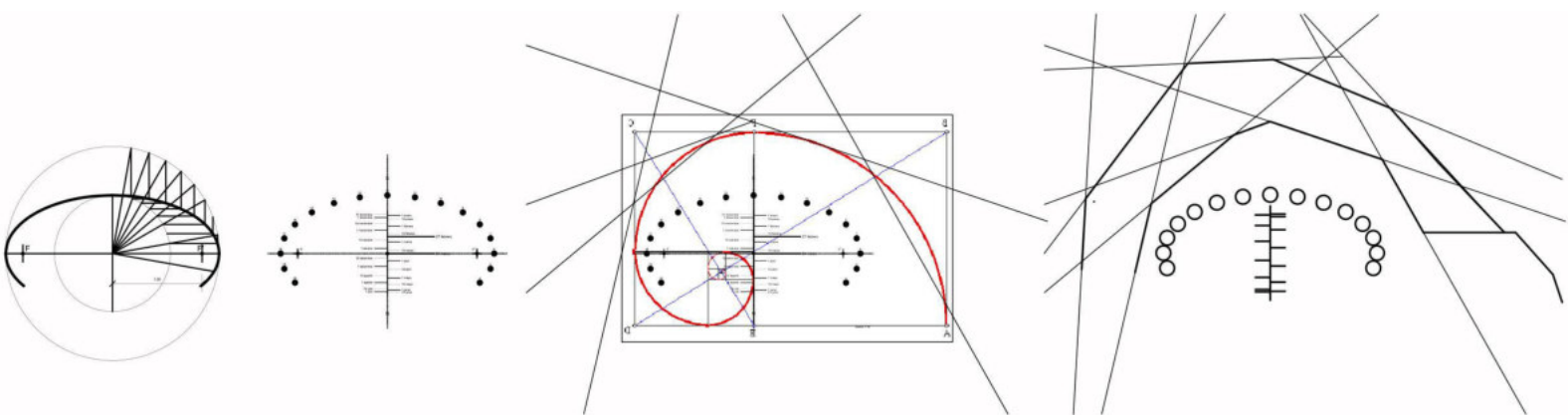


Imagen 295. Proceso de con-formación del espacio. Construcción de la elipse según el cálculo astronómico. Posición de las regla para desplazar el gnom sobre el semieje menor. Pruebas de incrición de la elipse en una espiral aurea. Especulaciones geométricas con rotaciones para generar superficies para bancos.

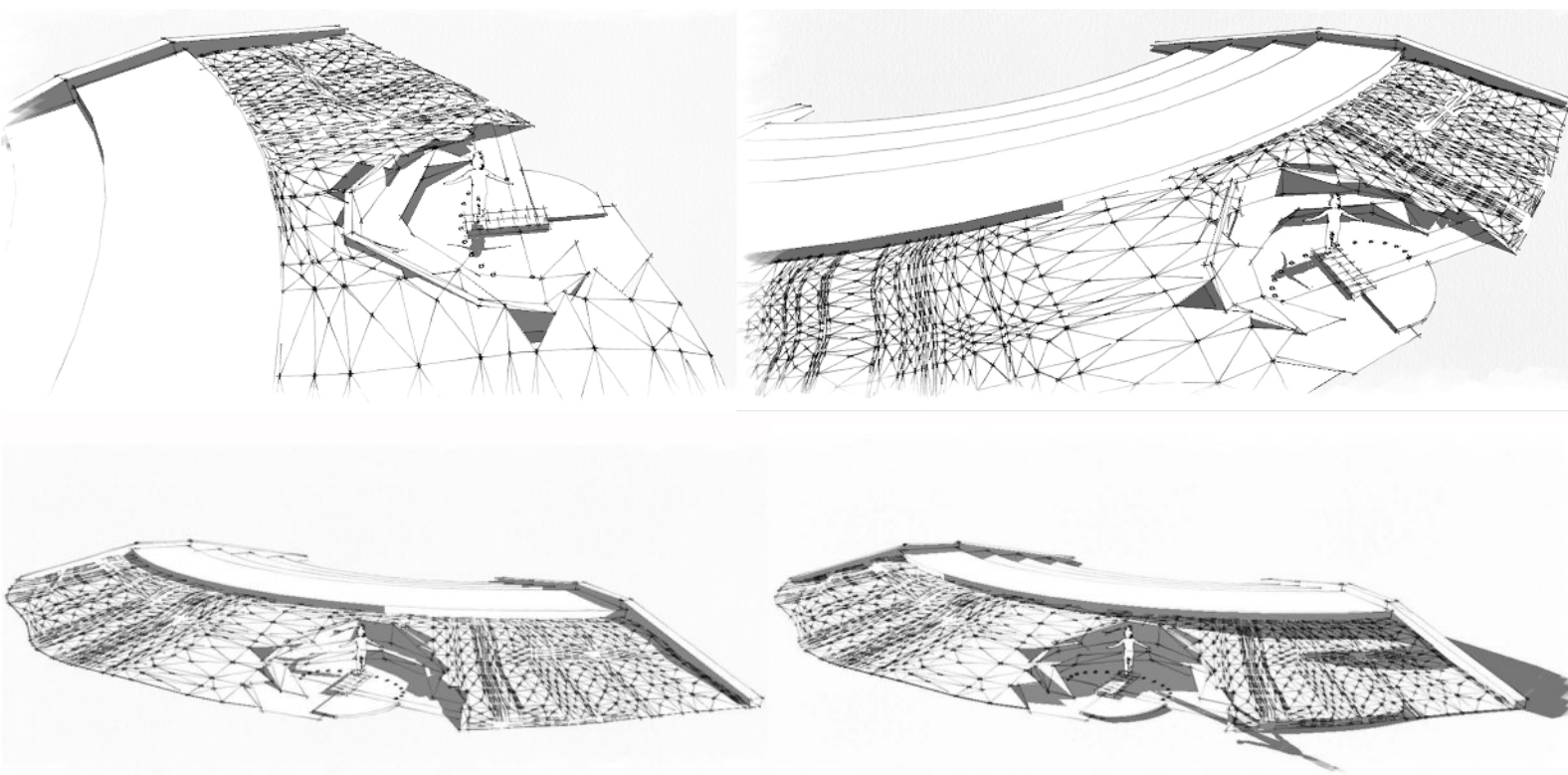


Imagen 296. Pruebas del funcionamiento del reloj inserto en la topografía existente. Especulaciones con las sombras arrojadas por el desnivel del terreno. Arriba, verificaciones para las 16hs en el mes de diciembre. Abajo, verificación en los horarios extremos, 4 hs. de la mañana hasta las 20hs en diciembre.

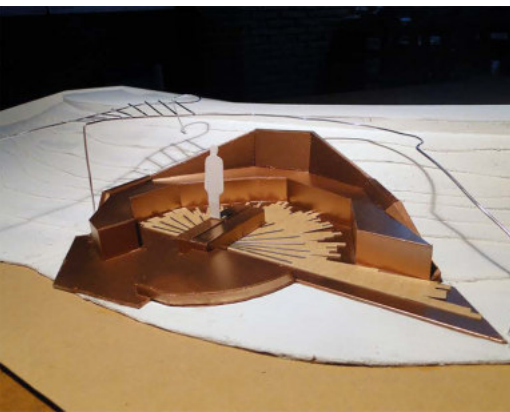


Imagen 297. Maqueta para la ronda de presentaciones de organizaciones sociales. Conversaciones sobre genocidios y la posibilidad de tramar redes temporales. El cacique Qom, Oscar Talero, trae a la asamblea el primer genocidio a los pueblos originarios. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



Imagen 298. Mapeo colectivo. Procedencia de las y los participantes. Visualización de distancias entre “la Rosario del turismo” y la de los barrios. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



Imagen 299. Niñas interviniendo la maqueta. Ante la aparición de una baranda improvisada en la maqueta por el problema del desnivel, niñas y niños plantean la necesidad de un “trepador” para la plaza y adolescentes refieren a la falta de ciclistas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



Imagen 300. Trazado de la dirección Sur-Norte solar durante la jornada de la “ronda de presentaciones de las organizaciones sociales”. Participación activa de niñas y niños. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.

En febrero de 2009 se realizó la 13ª edición del Carnaval-Cumple de Pocho. La “ronda de presentaciones de las organizaciones sociales” se constituyó en una instancia privilegiada para extender las discusiones iniciadas en el “Bodegón” a una asamblea pública y abierta en la plaza. Presentamos una primer maqueta de la propuesta para lo que realizamos, previamente, una prefiguración esquemática del memorial para verificar, a través de una prueba en *sketch up*, el funcionamiento del reloj analemático a partir de la sombra arrojada por una niña. El reloj se calcula para un rango horario de asoleamiento máximo, a partir del solsticio de verano (21 de diciembre), entre las 4 y las 20hs. Un barrido cada hora visibilizó el impacto de la topografía del terreno a través de la sombra sobre el cuadrante solar. Esto definía la altura de los muros de contención de la tierra que se constituyeron en oportunidad de respaldo de un banco corrido para delimitar el espacio de encuentro en el memorial —una observación en la plaza era la falta de bancos próximos a la zona de juegos infantiles. El desnivel entre la parte superior del anfiteatro y el cuadrante solar exigía una baranda de protección. Llevamos a la ronda de las presentaciones una primer maqueta de cartón que tenía improvisada la protección en alambre para recordar que era necesario resolver ese problema de manera tal que su materialización no generara sombras. Las y los niños entrevistaron la maqueta. Le pusieron rostro a la “figura humana”, hicieron del alambre un “trepador” y los adolescentes pensaron en la necesidad un “bicicletero”. La baranda se fue *con-formando*.

La dinámica de la actividad prevé la presentación de los proyectos de diversos colectivos y organizaciones sociales. El objetivo es tramar redes, re-conocer-nos para articular acciones. El mapeo colectivo es una herramienta para situar problemáticas y bienes que facilitan la realización de diagnósticos. En este caso, visibilizar también las “distancias” entre los barrios y la Rosario solo para el turismo. En ese contexto conversamos sobre las memorias y las violaciones a los DD.HH.: las referidas al pasado reciente y al presente, particularmente en los barrios con la criminalización de los sectores empobrecidos y la práctica del “gatillo fácil”.



Imagen 301. Pruebas para resolver el problema del desnivel con “trepador” y bicicleteros a partir de la actividad asamblearia. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.

El trazado de la dirección Sur-Norte solar fue oportunidad de desarrollar una actividad performática durante la jornada. Clavamos una varilla en el lugar donde se realizaría el reloj de sol y marcamos alrededor una circunferencia con aerosol blanco de modo tal que, de mañana, la proyección de la sombra de la varilla la excediera. Sería necesario registrar dos puntos: un primer punto, por la mañana, cuando la sombra de la varilla tocara exactamente la circunferencia, es decir, cuando el largo de la proyección de la varilla coincidiera con el radio de la circunferencia y otro punto, por la tarde, cuando volviera a darse la misma situación. Es posible relevar el siguiente movimiento de la sombra: por la mañana, una proyección larga de la varilla hacia el Oeste se irá acortando hasta un mínimo y luego volverá a crecer, avanzando la tarde, hacia el Este. Los dos puntos hallados sobre la circunferencia forman con el centro de la misma un ángulo. La bisectriz de ese ángulo es la dirección Sur-Norte que buscábamos y, sobre la cual, se ubicarían las fechas donde debe desplazarse el gnomon móvil para averiguar la hora.



Imagen 302. Planta definitiva luego de varios encuentros. Vista desde la zona de juegos infantiles. Corte que relaciona con el anfiteatro existente.

Para el financiamiento económico presentamos el proyecto a la convocatoria 2009 del “Programa Nacional de Voluntariado Universitario”⁸ del Ministerio de Educación de la Nación, que resultó seleccionado.

LAS DEMORAS COLECTIVAS. La encomienda para el reloj llegó en el año 2008 y la finalización e inauguración del memorial, con una fiesta popular, se concretó el 9 de octubre de 2010⁹: dos años transcurrieron. Las reflexiones, así como las variadas gestiones hasta su materialización, fueron acompañadas con actividades conjuntas con los distintos actores que participan de la intensa vida pública de la Plaza Pocho Lepratti. Se trataba de reflexionar sobre los DD.HH. y las memorias en la ciudad de Rosario y en el barrio Ludueña, en particular¹⁰.

Las tareas durante la demora consistieron en diferentes trabajos antes, durante y luego de instalado el memorial. Con las y los niños y adolescentes, que realizan talleres en el “Bodegón Cultural Casa de Pocho”, y con los estudiantes de 7º grado de la escuela N° 84 José Mármol se desarrollaron prácticas de técnicas de grabado de chapas de hierro con ácido nítrico. Se grabaron chapas circulares¹¹ en las que se dispusieron los números correspondientes a las horas. Sobre planchulas de acero, las fechas para la regla. Con la escuela N° 617, Gobernador Crespo, realizamos un taller sobre los DD.HH. de las y los niños con la construcción de una instalación efímera en el hall de la institución educativa. Ambas escuelas se constituyen en referencias del barrio ya que la mayoría de las y los niños, así como sus padres y madres, concurren o han concurrido a esas escuelas respectivamente. La dirección y el equipo docente participó activamente de los talleres y de los actos posteriores. Con el objetivo de hacer lento realizamos una primera etapa de la obra que consistió en fijar un bloque de hormigón sobre la dirección Sur-Norte con la regla con las fechas y, perpendicular, otro prisma al ras del suelo, al nivel del cuadrante solar con la inscripción del nombre que dimos a este reloj de sol “Tiempo de hormigas”. Previamente realizamos unas pruebas para grabar el texto en el hormigón.

Cada evento era anunciado con afiches y volantes que diseñábamos para tal fin, ensayando recursos gráficos diversos. Se difundían las actividades por redes sociales y medios de comunicación masivos. Ariel Hendler se interesó en el trabajo y lo publicó en el suplemento de Arquitectura del diario “Clarín”. Se trataba de apelar a estrategias comunicacionales heterogéneas para convocar.

8 Título, “Un reloj de sol. Las huellas de la memoria en el espacio público”. Responsable del proyecto: Alejandra Buzaglo.

9 La fecha se coordinó con la comunidad Qom de “Los Pumitas” en el marco de los contra-festejos (9, 10 y 11 de Octubre) del mal llamado “Día de la Raza”, (12 de octubre, fecha del primer genocidio) poniendo a los genocidios en Latinoamérica en cierta continuidad que es necesario revelar, tal como se ha enunciado en sentencias recientes por crímenes cometidos durante la dictadura.

10 Un tema de reflexión fue la cantidad de personas desaparecidas en los barrios, pertenecientes a la clase obrera. Es recurrente que los familiares se desconocen sujetos de derechos y no han reclamado, por ejemplo, las pensiones y subsidios que el Estado Nacional les otorga. Este tema se retoma en el apartado “Hackear” de este capítulo.

11 Disponibles como resultantes del desperdicio del corte de cajas de electricidad realizadas industrialmente.

En el taller de herrería de la escuela Nazaret, cuyo referente social es Edgardo Montaldo, los adolescentes realizaron las piezas metálicas estructurales de este memorial: barandas, trepador y biciclero. Las y los vecinos adultos participaron, junto con los docentes y estudiantes de la facultad de Arquitectura, en los talleres de construcción de la obra de albañilería. Se construyó colectivamente, no sin dificultades, con las propias manos *in situ*. La elección de materiales está directamente relacionada con los oficios disponibles. La posibilidad de conseguir ladrillos comunes a muy bajo costo determinó su elección para resolver el cuadrante solar. En el *obrar* emergen alternativas a los usos habituales. Para la resistencia al desgaste necesaria en su utilización como superficie transitable, decidimos la colocación de canto. Construir *in situ* es también una manera performativa de prolongar.



Imagen 303. Grabado de chapas en la plaza con el "tallercito del pasillo". Actividades sobre DD.HH. de niñas/os en la escuela N° 617. Grabado con ácido nítrico en la escuela N° 84. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



Imagen 304. Trabajos de herrería en el taller de herrería de la escuela de oficios N°2061 Nazaret. Pintura en el patio de la escuela. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



Imagen 305. Movimiento de suelo. Presentación chapa de acero con los nombres de las y los desaparecidos. Colocación de encofrados aprovechando con los cortes toda la placa de multilaminado fenólico. Día siguiente a la hormigonada. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.

Construir colectivamente, en un barrio con alta nivel de desocupación, el flagelo de la droga, la fragmentación de la familia, por citar algunas problemáticas, se constituyó también en oportunidad para intentar reconstruir lazos solidarios durante el *obrar*.



Imagen 306. Participación de niños involucrados en actividades escolares. Ejecución del cuadrante solar con ladrillos de canto. Fijación de las chapas con las horas. Ph: Martín Scarpacci, 2009.



Imagen 307. Desencofrado de letras en MDF. Colocación de ladrillos enteros; para las formas irregulares se cuela hormigón. Nahuel buscando nombres de personas conocidas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.

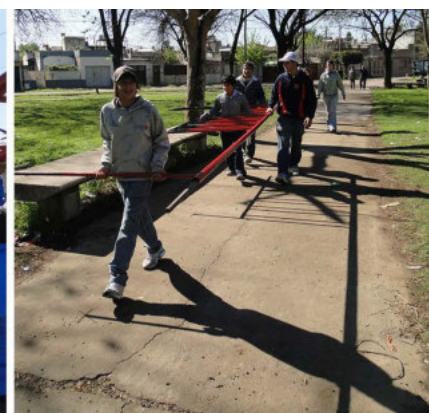


Imagen 308. Traslado de las piezas de herrería desde la escuela Nazaret, donde ensaya la orquesta de niñas y niños de Ludueña. Los participantes desfilan con orgullo por las calles. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



Imagen 309. Última etapa de construcción: fijación de la herrería. Ph: Martín Scarpacci, 2009.



Imagen 310. Integración del memorial a los juegos infantiles de la plaza. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.



Imagen 311. Enseñanza del funcionamiento del reloj analemático. Se realizaron correcciones para que la hora solar coincida con la social. Ph: Martín Scarpacci, 2009.



Imagen 312. El paso del tiempo en el memorial "Tiempo de hormigas". Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.



Imagen 313. Sistematización de los saberes involucrados. ¿Quiénes participan de la co-construcción hacia la definición de la materia? ¿Quiénes participan de la co-construcción hacia la definición de la forma y el contenido? ¿Cómo tramar los saberes diversos?



Imagen 313. Sistematización de los saberes involucrados temporalmente: ANTES y DURANTE la instalación. ¿Quiénes participan de la co-construcción hacia la definición de la materia? ¿Quiénes participan de la co-construcción hacia la definición de la forma y el contenido?



Imagen 314. Gestión de la participación. Difusión medios locales y nacionales. Apropiación colectiva material y simbólica. Lugar para el recuerdo, encuentro de las murgas, juego de niñas y niños, imagen de tapa de disco, espacio de descanso para feriantes.



Imagen 315. Gestión de la participación para la co-construcción del contenido. ¿Quiénes participan de la co-construcción hacia la definición del contenido? Tópicos clave: AUSENCIA/VACÍO/PÉRDIDA, los universales: ACTIVISMO/ARTE ACCIÓN, latinoamérica; “EL SUR”/ECOLOGÍA DE SABERES, saberes pluriversales

Como venimos develando, es necesario para los procesos memoriales intentar resignificar problemáticas desde el presente, convocando a la identificación con las mismas hoy. Para ello, el recuerdo de Pocho Lepratti fue un disparador clave en los procesos de identificación y en el intento de extender lazos temporales. Pero este memorial tiene su especificidad que le da origen y está en el deseo de homenajear a las y los detenidos desaparecidos de Rosario durante la última dictadura cívico-militar y allí se nos planteaba otro desafío, ¿cómo hablar de ellas y ellos?, ¿cómo identificarlos?, ¿cómo nombrarlos?. Martha Díaz, del Museo de la Memoria de Rosario, nos había facilitado la lista de todos los nombres que habían sido denunciados en Rosario con las fechas de las desapariciones. La propuesta de trabajo surgió también de la idea de lo colectivo. Los encuentros y conversaciones con integrantes de Abuelas filial Rosario se constituyeron en aportes fundamentales al momento de dar especificidad al memorial a través de tramar las maneras posibles de incorporar a las y los desaparecidos de Rosario.

Calamos en cinco chapas de acero, copiando el perfil del respaldo de los bancos y a modo de una textura, todos los nombres de pila entrelazados, unos con otros: la última letra de un nombre es la primera del siguiente¹². Para situar temporalmente intercalamos las fechas de detención entre los nombres. Un nieto de Abuelas nos dio el siguiente testimonio:

De mis viejos, encontré todos sus nombres, aunque seguramente alguno debe ser en realidad de otra persona [...] pero están Víctor, Hugo, Isabel, Ángela... ¡Inclusive Sonia y Marcelo, sus nombres en la lucha! [...] queda muy vistoso verlo así y la unión y mezcla de los nombres es muy interesante si uno la asocia con la idea de proyecto colectivo que esa generación tenía.”(Iván Fina citado por Buzaglo, Alejandra, 2010: 60).

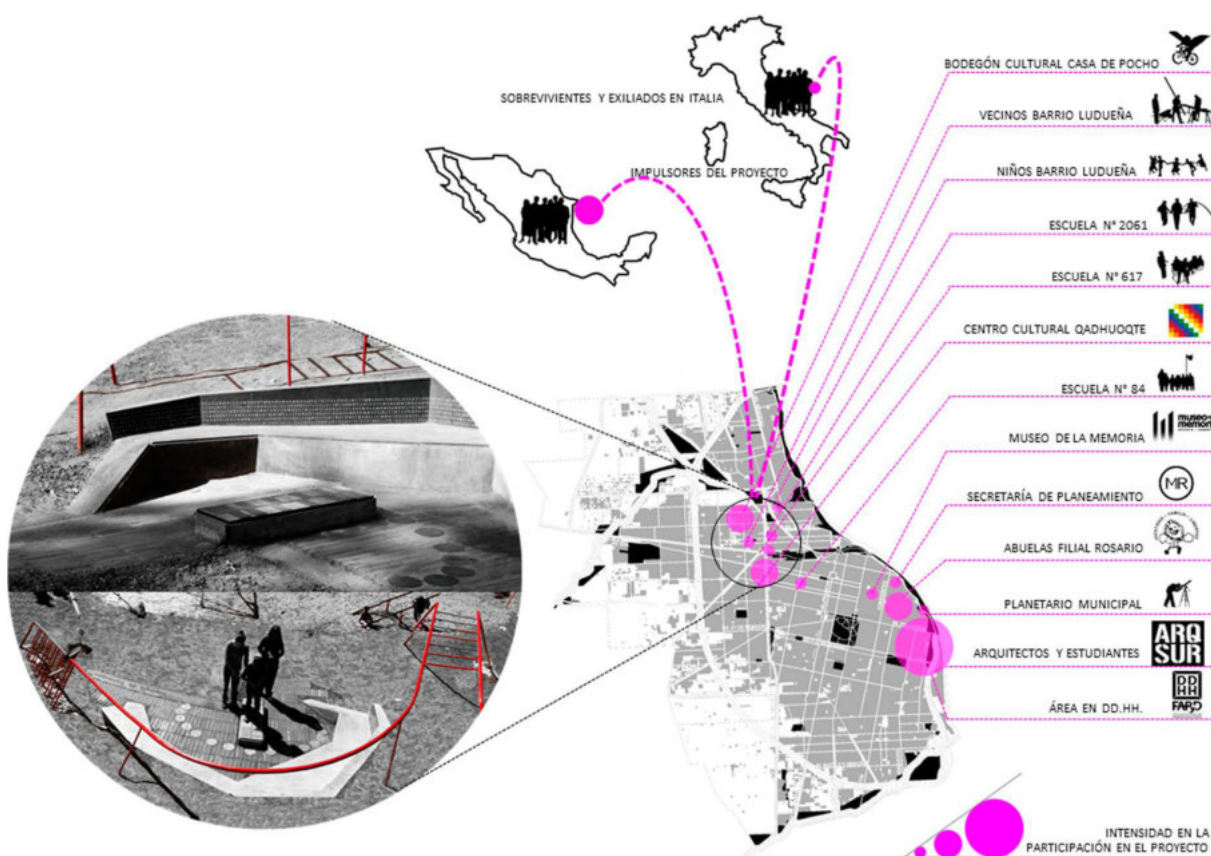


Imagen 316. Gestión de la participación y lo disponible. Los círculos magenta son ilustrativos del involucramiento de quienes participaron de la co-construcción. Ese intento de relevamiento cuanti-cualitativo fue reemplazado por la descripción exhaustiva de los complejos procesos colaborativos.

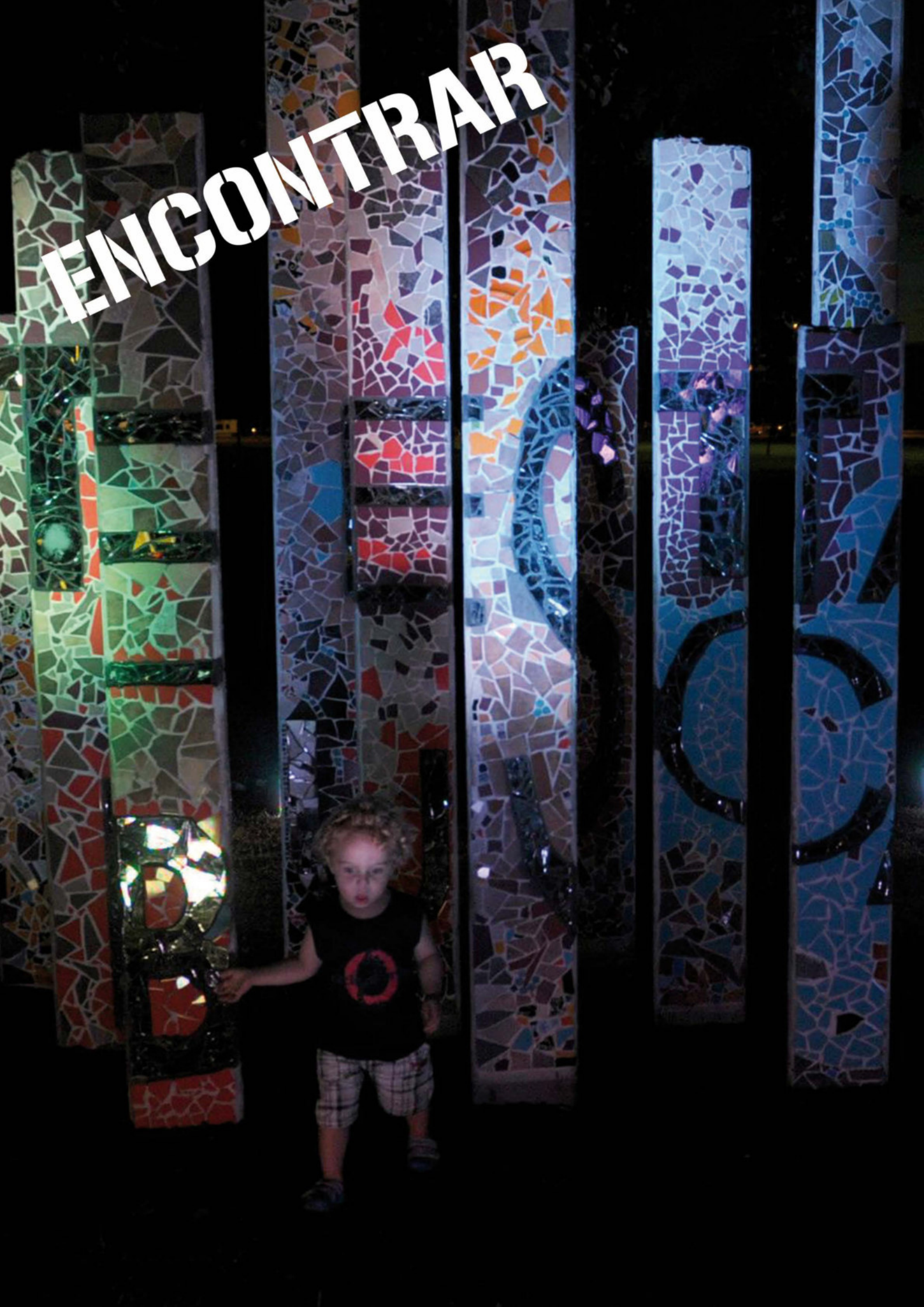
12

Partiendo del dato proporcionado respecto del tamaño mínimo de la fuente (altura y espesor) que el pantógrafo disponible podía en ese entonces realizar.

*Un edificio, por sí solo, no puede conjurar la reinscripción persistente de memorias.
Hacen falta también ceremonias conmemorativas conectadas con una voluntad de recordar.*
Susana Torre, 2006.

ENCONTRAR

El habitus como posibilitante.



ENCONTRAR

TE ESTAMOS BUSCANDO. Espacio mural a 35 años de lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2012-2013.

En el año 2012 la organización no gubernamental “Abuelas de Plaza de Mayo” cumplió 35 años desde su nacimiento. El objetivo de la asociación “es localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños desaparecidos por la última dictadura argentina.”(www.abuelas.org.ar). Como parte de las extendidas actividades de difusión¹ para visibilizar las búsquedas, lanzaron la campaña nacional “Murales con historias- 35 años de Abuelas de Plaza de Mayo” en la que se proponían pintar 35 murales en 35 ciudades de la República Argentina. Iván Fina, responsable de Abuelas filial Rosario, nos convocó a trabajar en el mural para Rosario. Se trataba de interpelar, a través de una acción artística, a las y los adultos en que se han convertido esas y esos nietos hacia quienes se orientan las búsquedas,

...de los muchos acontecimientos que jalonan la historia de la institución, hay uno que nos interesa señalar fuertemente: el momento a partir del cual los nietos que las Abuelas buscan comenzaron a acceder a la mayoría de edad. Si hasta entonces las abuelas estaban condicionadas, al tratarse de menores, a dirigirse exclusivamente a terceros, a partir de allí comenzó a ser posible el dirigirse directamente a los jóvenes que podían ser sus familiares. Las consecuencias que se desprenden de este punto son numerosas, pero baste señalar que lo que en principio es una interpelación a la duda (y por lo tanto al deseo) de los jóvenes nacidos durante la dictadura, termina convirtiéndose en una interpelación que, de una manera u otra, alcanza a todos los ciudadanos. (Fina, 2015: 178).

AGENDA CO-CONSTRUIDA. Ante la convocatoria a realizar el mural de Rosario, surgieron algunos interrogantes: ¿qué muro de la ciudad merecía este mural?, ¿por qué lugar de la ciudad buscarlo?, ¿en el centro?, ¿en un barrio?... A la vez, la conciencia de sabernos por fuera de la actividad propia de las y los artistas plásticos, nos interpeló: ¿si construíamos el muro?, ¿quién necesitaría un muro?, ¿quién diseñaría el motivo del mural?, ¿por qué Abuelas nos había confiado este encargo?

La pregunta por la “necesidad” es clave en nuestro trabajo. Allí emergía la posibilidad de tender otras redes para un trabajo colaborativo. El objetivo de Abuelas era continuar las campañas por la identidad, ¿qué otros sentidos podrían suplementarse?



Imagen 318. Fuente: ABUELAS. Fecha 24.03.1980. Las Abuelas Matilde Herrera, Clara Jurado y Eva Castillo Barrios, a los 10 años de su fundación, marchan con el cartel “Buscamos dos generaciones” con el logo que identifica a la organización. Fuente: Abuela. Fecha: 22.06.1987. Fotograma del spot de campaña “Murales con historias- 35 años de Abuelas de Plaza de Mayo”, 2012.

Imagen 317. Página anterior. TE ESTAMOS BUSCANDO. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2013. Ph: Franco Trovato Fuoco.

¹ Caracterizada por toda una serie de dispositivos de interpelación en la medida en que el tiempo transcurría y las y los nietos iban creciendo. “Teatro x la identidad” es un ejemplo de la multiplicidad de los campos indagados como estrategia. En la actualidad la búsqueda es de adultos y adultos de entre, aproximadamente, 38 y 42 años.

PALIMPSESTO SIMBÓLICO. En una de “las rondas de los jueves”, que se realizan en Rosario en la plaza “25 de Mayo” alrededor de la “Columna de la libertad”, conversábamos respecto de los lugares en nuestra ciudad que contienen las “ceremonias conmemorativas conectadas con una voluntad de recordar.” (Torre, Susana, 2006: 17). Como en las principales ciudades del país, las rondas de las “Madres de Plaza de Mayo” se desarrollan en las plazas cívicas emblemáticas y frente a los edificios públicos donde se alojan los poderes ejecutivos continuando, de este modo, los reclamos por Verdad y Justicia iniciados durante la dictadura².

Entre quienes participan de la ronda están las y los “Bosqueros” que son sobrevivientes y familiares que cuidan el “Bosque de la Memoria” de Rosario. Rosalyn Ruiz trae a nuestra memoria este lugar menos reconocido por la ciudadanía. Los días 24 de marzo se realizan, por las mañanas, antes de la tradicional marcha, ceremonias de plantación de árboles de diferentes especies en homenaje a las y los detenidos desaparecidos. Un cartel de chapa escondido señala el lugar en el Parque Scalabrini Ortiz.



Imagen 319. Exploraciones de recursos visuales y gráficos para asambleas ampliadas. Rosalyn Ruiz, militante social y participante de la ronda. Conversaciones con Bosqueras y Bosqueros en “La Toma” sobre las dificultades para hacer visible al Bosque de la Memoria. Señalización municipal que se pierde en la escala del Parque Scalabrini Ortiz. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.

Acordamos una reunión con las y los Bosqueros en el Centro Cultural de “La Toma”, establecimiento ocupado y puesto en funcionamiento por las y los trabajadores³ a partir del año 2001 y lugar habitual de reunión de la asociación. El “Bosque de la memoria” había surgido como iniciativa de un grupo de ex presas y presos políticos que,

...se manifestaron como receptores muy cercanos de los sentimientos y necesidades de familiares y amigos de nuestros detenidos-desaparecidos, interpretando que un lugar a cielo abierto sería exactamente el espacio ideal donde recordar, rodeados, inmersos en lo cotidiano para cualquier persona como son los árboles, la luz, el viento negados sistemáticamente a las víctimas. (Bosqueras y Bosqueros, 2017).

La iniciativa para su creación se impulsó a través de un proyecto que presentó en el Concejo Municipal, el entonces concejal Arturo Gandolla. Se aprobó la ordenanza por mayoría en noviembre de 1998, año en el que había sido aprobada también la de creación del Museo de la Memoria. Si bien ambos espacios, edificio y parque público, pertenecen a la ciudad de Rosario, el inicio de sus gestiones respectivas signó sus desarrollos.

² En la actualidad, a los reclamos históricos se suman los de solidaridad con diversos acontecimientos ligados a las violaciones a los DD.HH. en nuestro país y en el mundo, como fue en el caso de los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, México, abordado en el capítulo 5, apartado “Ex-tender” de esta tesis.

³ Si bien esta experiencia de resistencia puede enmarcarse dentro del fenómeno de las “fábricas recuperadas”, en “La Toma” prefieren referir a “establecimiento ocupado y puesto en funcionamiento por sus trabajadoras y trabajadores” ya que sostienen que no se puede “recuperar” lo que nunca fue propio. Antes funcionaba la sede central de Supermercado Tigre SA de Rosario (en calle Tucumán 1349).

Para el emplazamiento del “Bosque de la memoria”, el ejecutivo municipal destinó una zona en el Parque Scalabrini Ortiz⁴, espacio público proyectado en el marco de un plan urbanístico mayor para conectar, hacia el Norte de la ciudad, partes fragmentadas por infraestructuras ferroviarias en desuso. La propuesta para el parque, con senderos entre leves movimientos de tierra que definen suaves ondulaciones, se caracteriza por la sensibilidad plástica y el oficio de Augusto Pantarotto. En el anteproyecto, el “Bosque de la Memoria” está definido por árboles homogéneos, representados con círculos de 6 metros de diámetro y dispuestos en fila, perpendiculares a la calle y en líneas que disminuyen su largo hacia los extremos, “parecían soldados marchando” (Bosquera: 2012). En su proyecto oficial, Bosque de la Memoria es una mancha de árboles que acompaña con su forma la curva del camino principal, ubicada sobre el Noreste del parque y frente a edificios del ferrocarril, reciclados en “Centro de Convenciones y Eventos” al interior de un predio comercial. Sin registros de memorias, ritualidades cotidianas y deseos⁵ que se constituyeran en *habitus*, el 10 de diciembre del año 1999, con 2 placas y 10 árboles, comienza a construirse el bosque con el trabajo sostenido de ex presas y presos políticos y familiares. Solo la ceremonia para los aniversarios del golpe es acompañada por el ejecutivo municipal.

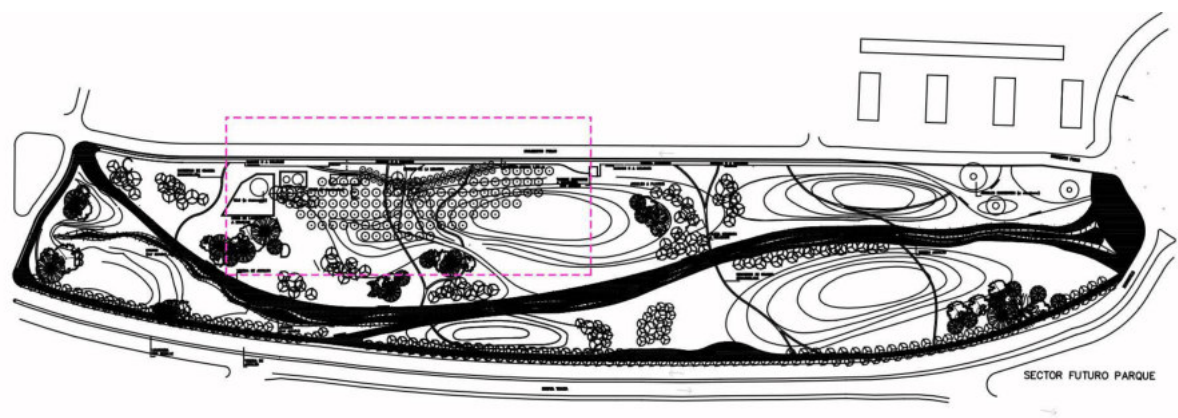


Imagen 320. Elsa “Chiche” Massa y Norma Vermeulen, Madres de la Plaza 25 de Mayo en la ceremonia de plantación de árboles. Genileza Museo de la Memoria. Proyecto Parque Scalabrini Ortiz, Augusto Pantarotto 1996-1999. El rectángulo magenta (nuestro) señala la ubicación del Bosque de la Memoria



Imagen 321. Imágenes satelitales del Parque Scalabrini Ortiz de los años 2008 (a 10 años del proyecto del parque) y 2012; plantaciones jóvenes dispersas en el Bosque de la Memoria. Predio del Centro Comercial al Norte del parque y frente al Bosque, Salón de Convenciones y Eventos. Paraíso centerario existente.

⁴ En el proyecto del Parque Scalabrini Ortiz, bajo la dirección del arq. Augusto Pantarotto, Subsecretario de Planeamiento de la Municipalidad de Rosario entre los años 1996 y 1999, queda establecido el área para el “Bosque de la Memoria”.

⁵ La gestión desarticulada entre organismos de DD.HH., oficinas públicas y urbanistas recuerda los procesos proyectuales para el Parque de la Memoria en Buenos Aires.



Imagen 322. Desarrollo del acto del 24 de marzo previo a la ceremonia de plantación. Personas refugiadas en un gazebo plástico. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013.



Imagen 323. A la sombra de un paraíso centenario las y los participantes del acto esperan la ceremonia. El gazebo no resuelve el problema del asoleamiento. La sombra de la gran copa señala el lugar propicio para la reunión. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013.

Las y los Bosqueros nos habían comentado de diversas actividades y actos que se realizan en el bosque: plantaciones en otras fechas, como en el 30 de agosto, “Día internacional del Detenido Desaparecido”; acompañan a personas que recuperan los restos de familiares, con la colaboración del EAAF, a plantar especies y esparcir sus cenizas; se reúnen con estudiantes de distintos niveles para compartir el trabajo del colectivo de ex presas y presos políticos que vienen tramitando sostenidamente la personería jurídica “Asociación Civil Amigos del Bosque” para facilitar gestiones diversas hacia la consolidación de un espacio invisibilizado. Esas actividades son realizadas debajo de un viejo paraíso que había quedado solo en el lugar y que, en el proyecto de árboles alineados, no estaba registrado. Recuerdan “en ese tiempo era un páramo desolado y alejado.” (Bosquera: 2017).

El 24 de marzo del año 2013 concurríamos al Bosque de la Memoria intentando desnaturalizar actos y ceremonias habituales. Después de conversar con las y los Bosqueros los árboles cobraban otros sentidos. “De esos 10 árboles solo quedan tres, no fue fácil, los que están tuvieron que resistir: fueron arrancados y tirados, quebrados, robados, quemados y los que nos rodean sobrevivieron... como nosotros [...] Un acompañante de la primera hora es el viejo paraíso...” (Bosquera: 2018). El paraíso centenario, que arroja una sombra de 22 metros de diámetro, brindaba un lugar confortable los 24 de marzo con altas temperaturas. Para los actos, el Museo de la Memoria contrataba la provisión de un gazebo para que las Madres se cubrieran del sol. ¿Alquilar sombra en medio de un bosque?, ¿sería posible cobijar los actos del 24 de marzo a la sombra de los árboles?.

Sabíamos de las actividades de las y los Bosqueros y también encontramos algunas huellas alrededor del paraíso: telas enroscadas en una gran rama y el desgaste del suelo daban cuenta de la actividad de equilibristas. En verano, esa sombra señalaba un lugar de reunión y quienes la habitaban desconocían el Bosque de la Memoria, no sabían de las cenizas ni de las ceremonias.



Imagen 324. Ocupación del espacio. Oradores esperando. Carteles y banderas de las organizaciones sociales sujetas a los árboles. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013.



Imagen 325. Roberto Bereciartúa (Concejal Mandato Cumplido de la ciudad de Rosario), integrante de la comisión del Museo de la Memoria, dando su discurso al sol. Placa que indica la ubicación de las cenizas de Ives Domergue y Cristina Cialceta. Plantación: Chiche Massa con participación de escuelas primarias.

LA FORMA CON-FORMADA. La sombra podría inscribir los actos en un espacio circular de 22 metros de diámetro. El gazebo medía 10m x 10m y contenía 5 filas de 8 sillas cada una. Solo sobre la circunferencia correspondiente al perímetro de la sombra podían ubicarse las sillas y sobraba lugar. Por otro lado, relevamos que, si bien había 48 personas sentadas a la sombra de una superficie cuadrada, los actos se desarrollaban alrededor de un foco que convocaba a una distribución circular de quienes participaban. Parecía resuelto el problema de dónde realizar el acto y *de qué forma*, no se necesitaba nada más. Pero Abuelas quería materializar un mural y el “Bosque de la Memoria” desvanecía su dimensión simbólica pública con el cese de los actos y ceremonias: era necesaria una huella física. Recordamos la *Ersilia* de Italo Calvino,

En *Ersilia*, para establecer las relaciones que rigen la vida de la ciudad, los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanquinegros, según indiquen relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación. Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar entre medio, los habitantes se marchan: las casas se desmontan; quedan solo los hilos y los soportes de los hilos. (Calvino, 1999: 61).

¿Cómo tejer esos hilos a la espera del regreso?, ¿qué ceremonias conmemorativas dejan huella de la disposición de los cuerpos habitando?. La emblemática ronda es un espacio efímero que emerge todos los jueves. Es un lugar de encuentro que se materializa con quienes participan en el acompañamiento de las Madres a *circular*. Esas mujeres, madres y abuelas, se convocaron en el espacio público —para reclamar públicamente por las personas queridas desaparecidas— cuando estaba prohibido y “obedecieron” la orden policial: “circulen, circulen”. El espesor a la circunferencia en movimiento era de tres personas, precisamente, por la vigencia del estado de sitio que establecía taxativamente el número máximo de personas reunidas o juntas en el espacio público.



Imagen 326. Ronda alrededor de la pirámide de Mayo, Buenos Aires. Espesor humano de la ronda. Esquema de la sombra arrojada por el paraíso.

UN MURAL HABITABLE. Proyectamos un lugar para el tradicional acto de las 10:30 hs del 24 de marzo en el “Bosque de la Memoria en Rosario”: un recinto habitado en forma circular, una ronda que abraza al paraíso, definida por elementos verticales de sección rectangular que reconstruyen un muro por la sucesión de los mismos. Su materialización se realiza ese día y a la hora precisa cuando el árbol centenario proyecta su sombra circular y cubija del sol a las y los participantes que completan la ronda inconclusa con sus presencias. Adoptamos la geometría circular en tanto—además de lo inherente, en el registro simbólico, a Madres y Abuelas— define una forma arquetípica vinculada al encuentro, al “cara a cara”, al compartir, a lo pluriversal. La disponibilidad de elementos estructurales premoldeados industrializados (mini losas huecas) de 25 x 9,5 cm de sección, posibilitó la definición de caras planas interiores y exteriores (de 25cm por la altura de la pieza) para la inscripción del mural.

La forma se construye con tres círculos concéntricos separados cincuenta centímetros entre sí. Cada uno de ellos, materializado por los elementos verticales distribuidos de modo heterogéneo conformando el límite de un espacio permeable. Realizamos una densificación de estas piezas verticales en una zona de la ronda para dar soporte al mural para Abuelas. Trabajamos con la técnica de manipulación visual conocida como anamorfosis recomponiendo, aparentemente, desde dos puntos de vista dos tramos (muros) continuos: uno desde la parte cóncava y otro desde el exterior. Desde el punto de llegada al lugar (parte cóncava) se lee el texto elaborado por Abuelas Rosario: “te estamos buscando”⁶, asumiendo la búsqueda en primera persona del plural como parte de un colectivo. En la parte convexa, el logo de “Abuelas de Plaza de Mayo”⁷ le da especificidad al espacio memorial.

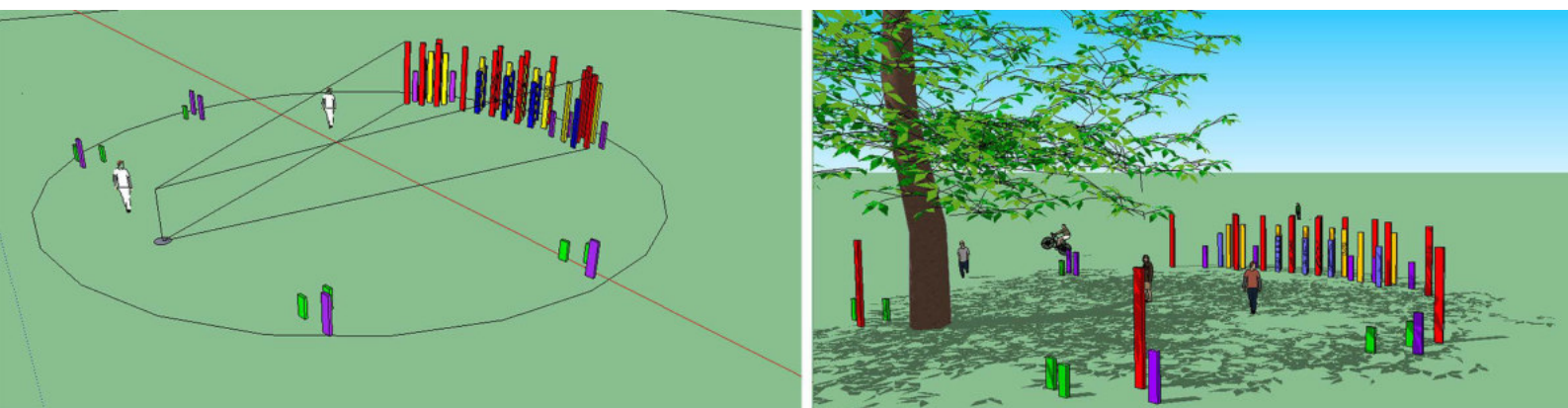


Imagen 327. Pruebas en sketch up para ubicar el punto de vista interior que recompusiera un muro sobre la circunferencia de la sombra arrojada. Círculo de sombra según cálculo astronómico para el 24 de marzo a las 10:30hs en el parque Scalabrini Ortiz de Rosario.

⁶ Abuelas filial Rosario tenía previsto largar una campaña el día de inauguración del mural. Cuando iniciamos las conversaciones en torno al proyecto estaban pensando el *slogan*, en ese entonces era “te estamos buscando”. El definitivo fue “necesito verte hoy”. Para entonces el trabajo estaba avanzado, quedando la frase como registro de las especulaciones realizadas colectivamente.

⁷ Llamó la atención que el logo de Abuelas es bastante desconocido y habitualmente confundido y asimilado al pañuelo de las Madres.

Para la recomposición y definición de los murales realizamos especulaciones visuales en relación a las diferentes escalas de aproximación que posibilita este gran parque. El logo de Abuelas adopta la altura total de las minilosas disponibles (3,50 m de largo, empotradas 0,80m) resultando un círculo de 1,70 metros de diámetro. Viniendo en automóvil desde el Oeste, es visible desde 30 metros de distancia, cuando el “Barrio Inglés” deja de interrumpir las miradas largas hacia el parque. Desde la parte cóncava, trabajamos una escala de intimidad en la que el texto se recompone al interior y durante los actos cotidianos del habitar. Dos muros/murales que se recomponen y se disuelven estimulando el desplazamiento de las y los observadores. Ahora bien, quedaba pendiente cómo realizar la “pintura” colectiva. ¿Qué técnica y materiales convocarían a acercar y extender la propuesta?

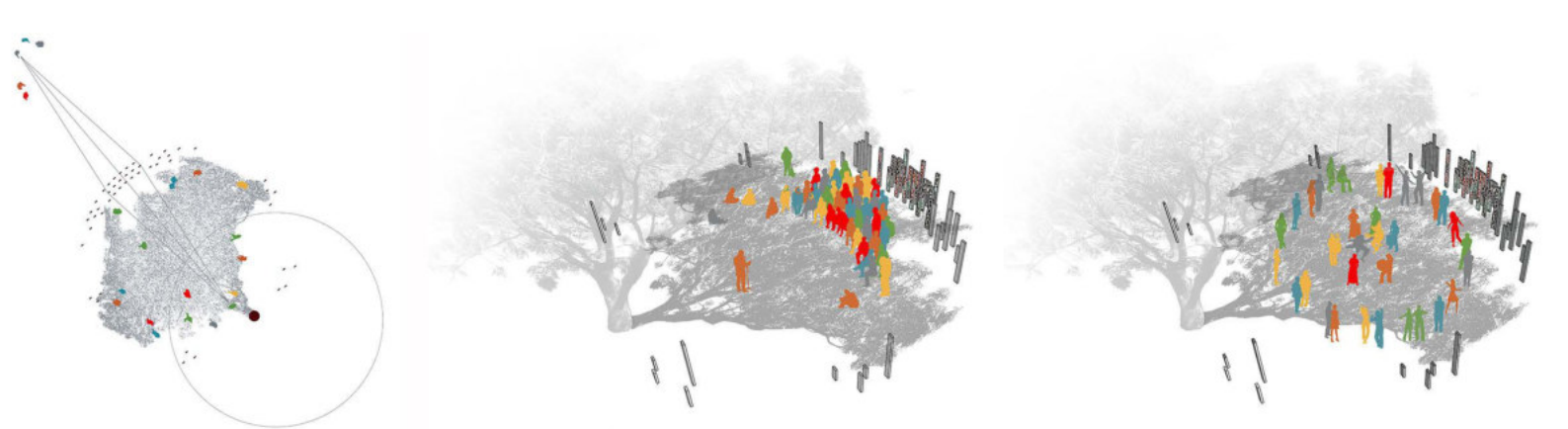


Imagen 328. Distribución de las minilosas huecas definiendo el espacio para encuentros. Puntos de recomposición desde el interior y desde el exterior de los murales, slogan y logotipo respectivamente en la consolidación del mural como telón de los actos.



Imagen 329. Vistas del espacio mural. Según el movimiento del observador, se componen y desvanecen muros y murales.

TECTÓNICA DE LO DISPONIBLE Y PINTURA COLECTIVA. De la experiencia de trabajo en el espacio público surge la inquietud por co-construir soluciones de bajo mantenimiento, que soporten la intemperie y, eventualmente, el vandalismo, atendiendo a condiciones de perdurabilidad razonable que permitan restaurar o reparar con facilidad, en caso de ser necesario, por personas sin formación técnica específica. Cabe mencionar que los memoriales y otras acciones en torno a las violaciones a los DD.HH. durante la última dictadura suelen constituirse en territorios de disputas por lo que están particularmente expuestos a agresiones y ataques de diversa índole. El “Bosque de la Memoria” no estuvo exento de agresiones, “Las placas fueron rotas varias veces, pusieron otras insultando a las Madres, alabando a Feced y con algunos trozos agredieron el negocio de un integrante de la agrupación H.I.J.O.S. cuyo padre está desaparecido.” (Bosquera: 2017).

En ese sentido, habíamos decidido materializar los elementos verticales con piezas de hormigón armado prefabricadas. Respecto

de la pintura, veníamos registrando el desteñido progresivo de los murales y pinturas diversas expuestos a la intemperie. Surgió entonces la posibilidad de realizar un revestimiento. Optamos por utilizar la técnica del *trencadis* (cerámicos y losa partida de pequeñas dimensiones) que se enseñó⁸ en talleres de construcción en la FAPyD durante los primeros meses del año 2013. Es una técnica sencilla que puede ser realizada por muchas manos trabajando juntas y despliega sentidos vinculados a las nociones de fragmento, lo múltiple, la solidaridad y la construcción colectiva en la diversidad de saberes. La decisión de optar esta técnica aludía también a la posibilidad de convocar a la mayor cantidad de personas al proyecto.

Para ampliar la participación, diseñamos un *flyer* con una convocatoria abierta que fue difundida por medios de comunicación masivos y redes sociales. Solicitábamos tazas y platos, vajilla en desuso, para ser utilizados en un mural colectivo con el fin de aportar a la campaña nacional de Abuelas de Plaza de Mayo—con esos elementos aludíamos a aquellos encuentros camuflados de té y cumpleaños de las Abuelas en la confitería “Las Violetas” de Buenos Aires en los primeros años de búsqueda en plena dictadura. Esta invitación pública generó una alta participación y, a la vez, importantes cantidades de materiales heterogéneos, no solo vajillas diversas: cerámicos, vidrios e incluso espejos, cuyas incorporaciones implicaron nuevos desafíos para el proyecto.

Utilizamos la inesperada donación de importantes cantidades de recortes de espejos para construir las letras del texto interior “te estamos buscando” que, al recibir el sol de la mañana, incorpora reflejos, destellos efímeros y permite el juego con imágenes fragmentadas. Por otra parte, es una interpelación a quienes circulan por el espacio público y, eventualmente, puedan verse “reflejados” en la frase.

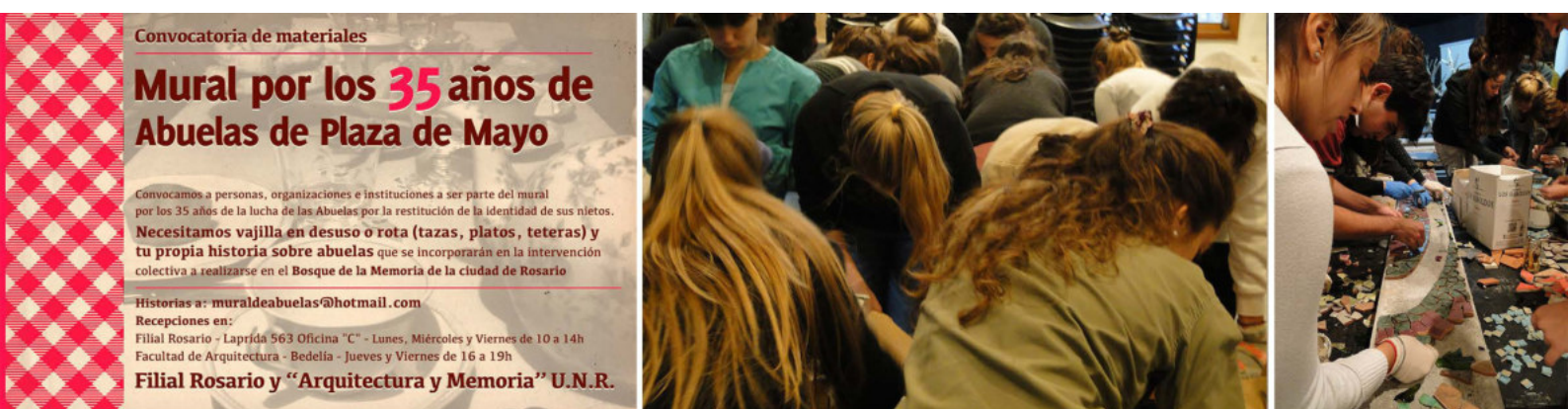


Imagen 330. Convocatoria pública y abierta. Clasificación de materiales. *Trencadis* colectivo. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013.

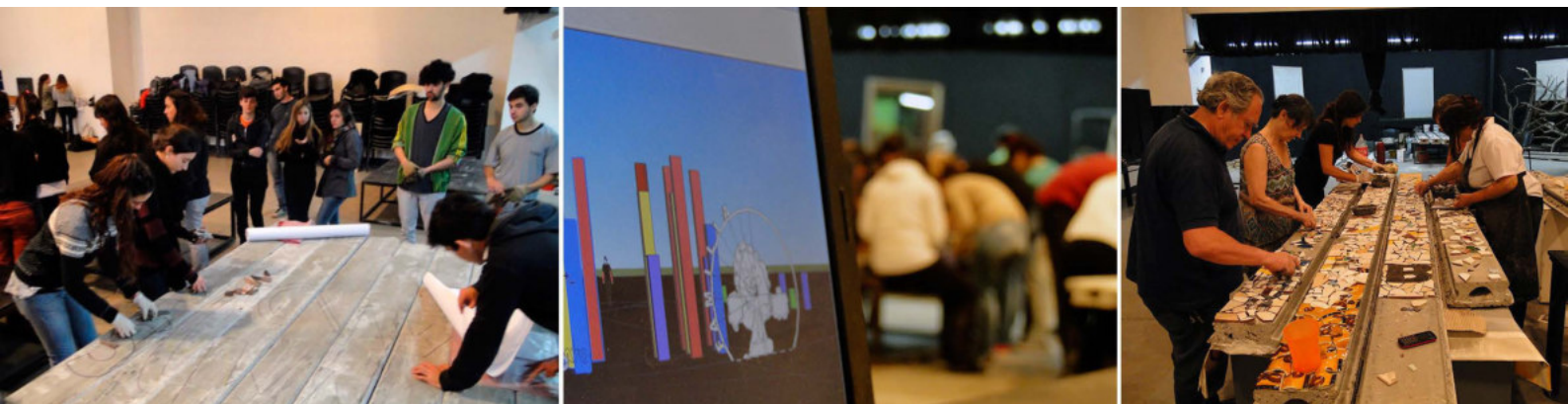


Imagen 331. Disposición de minilosas y replanteos. Verificaciones virtuales. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013. Jornadas de trabajo con sobrevivientes y familiares. Ph: Daniel Viú, 2013.

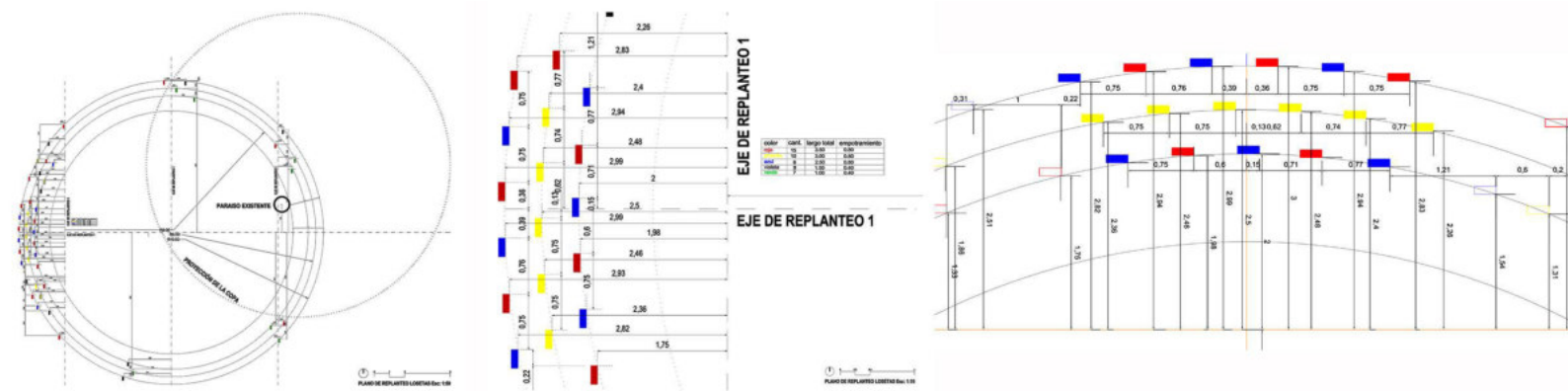


Imagen 332. Plano de replanteo de la posición de las 49 minilosas, identificadas por colores en función de las alturas. Los murales se componen con 18 minilosas de tres alturas diferentes: 3,50m; 3 y 2,50m concentradas de manera que definen visualmente un plano continuo.



Imagen 333. Replanteo de las excavaciones marcando con aerosol, utilizando los mismos colores de los planos. Inmediatamente después se “presentan” y apuntalan. Como práctica, primero instalamos los elementos que no conforman los murales. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013.

DEMORAS COLECTIVAS Y COGNICIÓN CORPOREIZADA. Las diversas actividades de demoras proponen que el cuerpo y la mente no se encuentren separados, sino que, por el contrario, constituyan un todo experiencial: marchas, rondas, actos, plantar un árbol, picar los trozos de vajillas, cerámicos, pegarlos, mover las minilosas, replantear las sombras, sentirlas. Para la “ciencia cognitiva corporeizada” (Gibbs: 2006; Johnson: 2007; Leman: 2008; Lakoff: 2008), es necesario sobrepasar el término de representación exclusivamente mental, en el sentido de ideas y conceptos abstractos, para hablar de estructuras de experiencia. Es a través “... de nuestros sentidos corporales que el medio entra en lo más profundo de nuestro pensamiento, esculpiendo nuestros más abstractos razonamientos dentro y fuera de las interacciones corporeizadas con el mundo.” (Johnson, 2007:154).

En los *talleres del obrar*⁹ aprendemos haciendo pensando el hacer, co-construimos simbólica y físicamente el espacio que se va co-habitando a medida que se construye, en un diálogo que se demora para permitir que ese “obrar” atraviese la experiencia en el cuerpo, para que se pueda dar un conocimiento corporeizado, en una relación compleja entre materia, espacio y tiempo.

El espacio mural de Abuelas de Plaza de Mayo de Rosario se completa con el *habitar* entendiendo que se va habitando de muchas maneras, en muchas instancias: co-construyendo las ideas, aportando materiales del afecto que forman parte del revestimiento, ejecutando con las propias manos partes del mural, multiplicando desde el proyecto los usos del espacio, los actos vinculados

9 Denominación de una práctica pedagógica sostenida en la FAPyD desde el año 2008. Actualmente continuamos el desarrollo de esta modalidad en las asignaturas optativas, “Arquitectura, DD.HH. y memoria. Provocaciones proyectuales” y “Taller Sur. Obrar en ladrillos”. En ediciones anteriores, “Obrar en bambú”, “Obrar en madera.

a los DD.HH., su uso como mobiliario del parque, lugar de encuentros casuales, como espacio de juego de niñas y niños, como señal o punto de referencia, marco para las acrobacias aéreas que se practican bajo el *Paraíso*, entre tantos otros no imaginados.

El mural define el lugar donde se realizan los actos, señala el “Bosque de la memoria” y ha sido incorporado como imagen en campañas de difusión de Abuelas de Plaza de Mayo. En estos temas sensibles y complejos consideramos que es clave el trabajo de hormigas que va construyendo las memorias, “de boca en boca”, durante las jornadas de proyecto, las tardes de taller, las reuniones con las instituciones, las convocatorias, los actos organizados, los juegos espontáneos y demás situaciones cotidianas que se dan por estar *con-formado* como *ágora de las memorias*: un espacio que convoque encuentros en un parque público.



Imagen 335. Sábado 30 de noviembre, inauguración del décimo mural de la campaña nacional Murales con historia. 35 años de Abuelas de Plaza de Mayo. Abuela Delia Giovanola. Ph: Franco Trovato Fuoco. Elsa “Chiche” Massa. Niñas y niños jugando. Ph: Tomás Viú, 2013.



Imagen 336. Primer acto del 24 de marzo al interior del espacio mural, cobijados a la sombra del Paraíso. Recomposición visual del logo de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo en la parte convexa. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013.



Imagen 337. Espacio mural en el acto del 24 de marzo. Interior en los preparativos. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013. Una tarde de acrobacias en la rama habitual. Los tapices bordados sobre el árbol hablan de actos anteriores, de suplencias de sentidos de un espacio en el que convergen prácticas habituales que lo “hacen lugar”. Ph: Alejandra Buzaglo, 2017.



Imagen 338. Fotografía de portada del sitio oficial de la Municipalidad de Rosario para Parque Scalabrini Ortiz. El mural de Abuelas como referencia. En <https://www.rosario.gov.ar/web/ciudad/deportes-y-recreacion/parques-plazas-y-paseos/parque-scalabrini-ortiz> (Consulta 14/4/2018). El 24 de marzo de 2018 se repartieron volantes oficiales, con información sobre el Bosque y de las personas cuyas cenizas están allí, ilustrados con una fotografía del espacio mural.

En la madrugada previa al 24 de marzo de 2017, con la ayuda de un vehículo y sogas¹⁰, se derribaron tres pilares de los que conforman el mural. Realizamos asambleas para decidir respecto de si dejábamos el registro de la acción violenta¹¹ con los elementos dispuestos en el suelo —que se empezaban a utilizar como bancos largos para sentarse y jugar. Hicimos varias fotografías. De la consulta extendida surgió la decisión de volver a levantarlas. Resultó una metáfora inesperada, una poesía colectiva sobre las cicatrices, las marcas y las luchas mantenidas, pese a todo.

... nos interesa subrayar un aspecto importantísimo para pensar el alcance que tienen hoy las Abuelas: su “saber hacer” tuvo en cuenta, desde un primer momento, que su solo “saber hacer” era insuficiente... había que convocar a otros saberes y otros haceres, comprometerlos, atraerlos, involucrarlos... (Fina, 2015: 185).

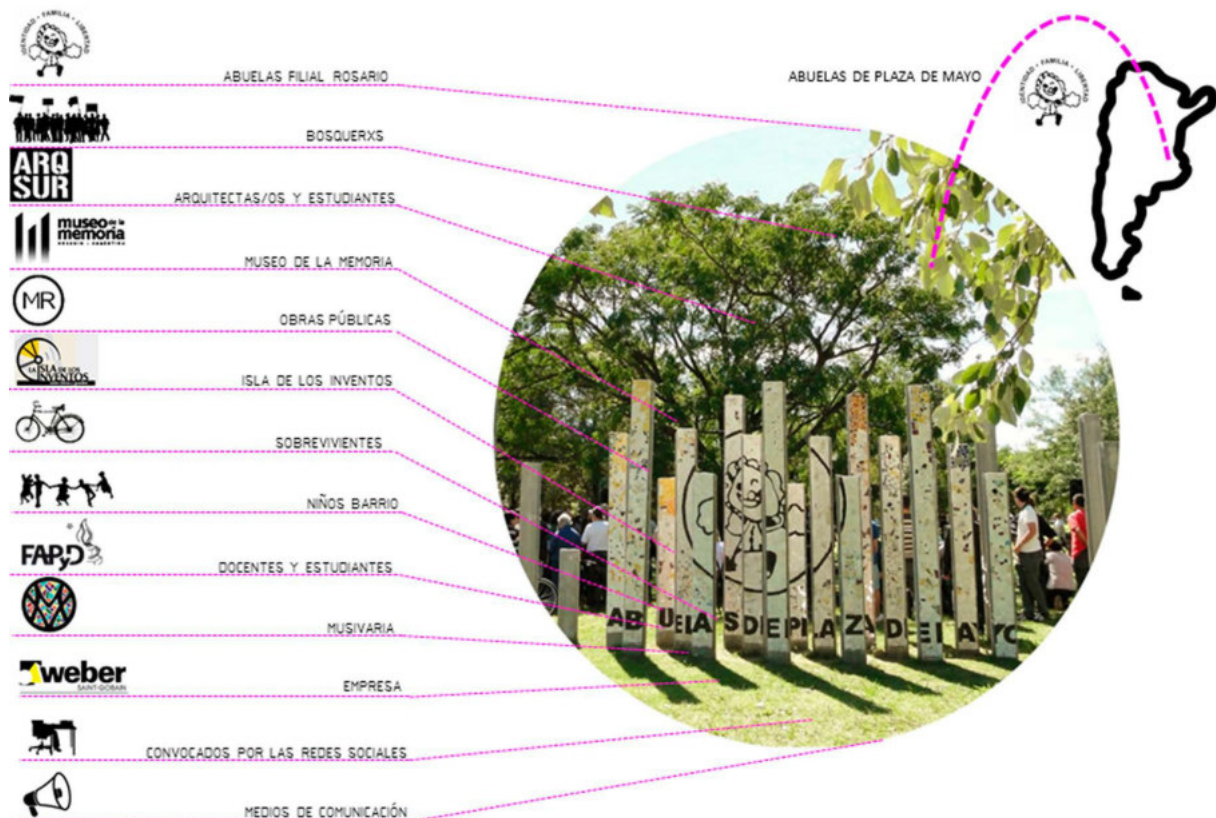


Imagen 339. Gestión de la participación y lo disponible.

¹⁰ Según inferencias del ing. Marcelo Soboleosky con quien peritamos el lugar después de la decisión colectiva de reparar los murales. Ver anexo detalle.
¹¹ Se registraron también dos inscripciones en tiza sobre las losetas sin revestimientos, “Hebe chorra” y “Montoneros todos”.

*... ni el ingeniero, ni ningún otro productor de cosas materiales, es dueño y señor de las cosas que hace;
la política, instalada por encima del trabajo físico, es la que tiene que proporcionar la orientación*
Hannah Arendt, 1958.

INVENTARIAR lo disponible
Hacia la sostenibilidad de las propuestas.



INVENTARIAR

FM LA LUDUEÑA. El derecho a la comunicación, Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2011-2014.

En el año 2011, las y los integrantes del “Bodegón Cultural Casa de Pocho” nos convocaron a trabajar en un proyecto, iniciado hacía algunos años, para albergar el espacio para la radio comunitaria “FM La Ludueña” sobre la que fuera la casa de Claudio “Pocho” Lepratti. La inclusión de la experiencia en esta tesis refiere al registro y puesta en acción de reflexiones metodológicas y herramientas dinamizadas para proyecto de un edificio cuyo programa se vincula a la ampliación de derechos; en este caso, el derecho a la comunicación en el contexto de una comunidad empobrecida¹. La gestión colaborativa y la co-producción proyectual son aspectos operacionales y ético-políticos similares a los explorados en los memoriales.

FM “La Ludueña” es la radio comunitaria que funcionará definitivamente en el Bodegón Cultural Casa de Pocho ubicado en la zona Noroeste de la ciudad de Rosario, en el barrio Ludueña. Dicho barrio es uno de los tantos surgidos por la actividad ferroviaria prácticamente desmantelada de la segunda mitad del siglo pasado. La desocupación, la precarización laboral, los frecuentes hechos de violencia, el “gatillo fácil”, las adicciones —que afectan sobre todo a la población adolescente— forman parte de las tantas problemáticas locales. En contraste, los lazos afectivos y solidarios se mantienen, en gran medida, por el legado del asesinado² Claudio “Pocho” Lepratti, quien en el año 1991, abandonara la carrera de seminarista³ del Instituto Salesiano y se integrara al barrio, viviendo en Ludueña y dedicándose a la militancia social. Allí comenzó su “trabajo de hormiga”, como él mismo decía, dando apoyo escolar y organizando diversas actividades culturales tendientes a la contención de las y los niños y adolescentes. Tiempo después de su muerte, las y los jóvenes que él formó deciden continuar su legado volviéndose a reunir en la casa donde Pocho había vivido para reabrirla al barrio como espacio cultural y educativo. La memoria, actividad que se realiza en tiempo presente, fue la que reavivó y motorizó a la acción como en el caso de la estación “Darío y Maxi”⁴, en Avellaneda.

Como continuación de la tarea iniciada por el militante popular asesinado, la propuesta es generar la participación activa de la comunidad, en particular de las y los jóvenes, para lo cual, la puesta en funcionamiento de una radio comunitaria abierta al barrio, es clave⁵. Las redes afectivas y de confianza mutua, iniciadas en el año 2008 en el marco del proyecto y construcción del reloj de sol “Tiempo de hormigas” en la plaza Pocho Lepratti a pocos metros de allí, propiciaron la convocatoria a trabajar en el proyecto y construcción de este espacio.

SOSTENIBILIDAD Y RECURSOS. De- contruyendo las nociones.

Nuestra actividad co-proyectual se vincula al de las arquitecturas que se proponen “trabajar con lo que hay a la mano” (Al Borde) en el marco de la extrema necesidad, cuestiones que implican la agudeza de las inteligencias colectivas y la necesidad de de-construir las nociones de recurso y de sostenibilidad⁶.

Imagen 340. Página anterior. FM La Ludueña. Arquitectura del Sur Colectivo. Rosario, 2012. Ph: Alejandra Buzaglo.

1 La cuestión de la “pobreza” o el “empobrecimiento” viene siendo motivo de reflexión en las Ciencias Sociales. “En contraste, intentaremos, anteponer un concepto más dialéctico, a saber: Empobrecimiento. Que si bien, ante el otro concepto (pobreza) adolece rigurosidad cuantitativa (sinónimo de objetividad para muchos), da mejor cuenta de los procesos de pauperización económica, política, libidinal y simbólica...” (Vindas: 2007). En <https://www.alainet.org/es/active/20336> (Consulta 3/8/2012).

2 En el marco de la represión llevada a cabo por la policía de la Provincia de Santa Fe durante la crisis de diciembre de 2001 en Argentina, Pocho es asesinado mientras trabajaba en un comedor escolar en Las Flores, humilde barrio del Sudoeste de Rosario.

3 “Arma su bolso y se va. Sale de la Congregación. Viene y se instala en el barrio. Él dice que la gente no podía esperar. Ya había hecho los votos de pobreza y castidad, pero no los de obediencia, entonces dijo ‘ja, me voy, chau’.” (Viú, 2014: 66).

4 En el capítulo 3 de esta tesis, “Co-producir”.

5 En torno al rol social de las radios comunitarias en el barrio Ludueña cotejar con Viú, Tomás. 2014. *FM “La Ludueña”. Relato de una experiencia de comunicación comunitaria.* (Rosario: FCPyRRRII, UNR). En https://drive.google.com/file/d/0B_ZLsGGdcWJSQjRUY1pfeEx6cG8/view (Consulta: 21/2/2015).

6 En relación a los intensos debates en torno a la precisión y/o distinción entre los términos sustentable y sostenible —los marcos conceptuales, lexicológicos, ideológicos, entre otros, que no se pretenden desdeñar— cabe aclarar que en este trabajo se los utiliza deliberadamente como sinónimos para los fines de la responsabilidad social sobre lo que se intenta focalizar.

En las últimas décadas la interrogación sobre la tecnología, sus implicancias ontológicas, epistemológicas y axiológicas, han promovido la proliferación progresiva de enfoques de carácter crítico, tanto al interior de las distintas disciplinas—Biología, Medicina, Agronomía, Derecho, Arquitectura, entre otras— como de manera transversal y tansdisciplinar. Entendemos con Diego Parente, que “aquello que básicamente comparten estos enfoques heterogéneos es la primacía de una tematización de los aspectos políticos involucrados en la tecnología contemporánea y una crítica global de la cultura moderna” (2012). En el marco de dichas corrientes críticas a la modernidad, al iluminismo, al universalismo, al optimismo científico-técnico, a la idea de progreso —expansión técnica, tecnológica y disposición ilimitada de la naturaleza— y al fenómeno actual de la globalización, ha emergido la crisis de la sustentabilidad. En el marco de esta crisis, también teorizada como “crisis ecológica” (Guattari, 2000), reconocemos, a grandes rasgos, dos abordajes teóricos y prácticas diferentes. Por un lado, quienes hacen una lectura de la crisis,

...como la imposibilidad genérica del sistema natural de satisfacer un cuadro de demandas estándar del sistema social y en otro, concomitante con el precedente, con la segmentación del sistema social en fragmentos de perspectiva mucho más insustentable en sí básicamente en torno de la insatisfacción de elementos de las llamadas necesidades básicas. (Fernández, 2005).

Resultó clave revelar estas dos posiciones complementarias: aquellas que se concentran alrededor del peligro que corre el ambiente y su impacto directo en la supervivencia humana a corto plazo y, por otra parte, aquellas preocupadas por sectores sociales en peligro inminente de supervivencia. Identificamos que nuestra atención al problema de la sostenibilidad se enmarca en las segundas, dentro de las propuestas arquitectónicas orientadas por reflexiones que atañen al fenómeno de la injusticia social que genera el desarrollo capitalista, para lo cual, las búsquedas se concentran en el aprovechamiento de bienes, no exclusivamente en términos energéticos, sino también en los sociales, culturales, ambientales y humanos, entre otros. Como plantea Félix Guattari, “Pues no solo desaparecen las especies, sino también las palabras, las frases, los gestos de la solidaridad humana.”(Guattari 1989 [1996: 35]).

Advertimos que estas dos perspectivas comparten una preocupación por el devenir de la existencia humana con argumentos que enfatizan temporalidades diferentes: las primeras concentran la atención hacia el futuro⁷, las segundas hacia el presente y el drama de lo urgente. Si nos ajustamos a las proyecciones científicas que pronostican un cambio climático con consecuencias catastróficas para los próximos cincuenta años, definir lo urgente es complejo y discutible, ya que resulta evidente que la distancia entre el futuro y el presente se acorta y la perspectiva que atiende a las crisis societales conllevan necesariamente la intrínseca vinculación con las crisis ecológicas, “diferentes aspectos de una misma dinámica central: la expansión del sistema capitalista mundial.”(Guattari 1989 [1996: 35]) . Recordamos el título del libro de Leonardo Boff del año 1996, “*Ecología. Grito de la Tierra, grito de los pobres*”, donde expone ambas líneas complementarias de reflexión y de práctica.

La Arquitectura ha venido intentando dar respuestas a estas cuestiones. Registramos la proliferación de publicaciones, congresos, concursos, foros nacionales e internacionales en los que la problemática de la sustentabilidad o la sostenibilidad de las propuestas aparece como cuestión central. El desarrollo de sistemas constructivos complejos y la disponibilidad tecnológica posibilitan proyectos con “prótesis tecnológicas excesivas” (Fernández: 2005) tanto para las llamadas “arquitecturas inteligentes”

⁷ En ese marco es posible relevar, dentro de lo que podríamos categorizar como “ética y filosofía ambiental”, lo que Hans Jonas plantea como una “ética del futuro” en el texto de su conferencia titulada “Sobre el fundamento ontológico de una ética del futuro”, pronunciada por primera vez en 1985.

como para ciertas “arquitecturas verdes”⁸, ambas caras de una misma moneda. El discurso de la sustentabilidad puede inducir estrategias que involucran dimensiones ético-políticas ambivalentes, como denuncia Enrique Leff,

...las estrategias de seducción y simulación del discurso de la sostenibilidad constituyen el mecanismo extraeconómico por excelencia de la posmodernidad para la reintegración del hombre y de la naturaleza a la racionalidad del capital generando formas más sofisticadas, sutiles y eficaces para la explotación del trabajo y de la apropiación de los recursos naturales, que la aplicación de la violencia directa y la lógica pura del mercado. (Leff, 2002: 25).

En esta tesis sostenemos que la Arquitectura, como campo de producción material específico en el que la dimensión tecnológica es intrínseca, no debería desdeñar el rol que el capitalismo ha desempeñado en relación a las tecnologías y el consecuente problema de la sostenibilidad. El artista plástico Ticio Escobar nos recuerda que la tecnología tiene el valor de lo que Platón, llama *pharmakon*, término que significa tanto remedio como veneno (WTK: 2012). En nombre de la sustentabilidad se trata de contrarrestar los efectos degradatorios de los emprendimientos económicos mediante políticas correccionales y soluciones tecnológicas que solo fetichizan las verdaderas causas de la degradación. Por eso, en nuestras prácticas proyectuales asumimos que la tecnología no puede resolver estos problemas en forma independiente de la política. Esto último, en consonancia con los conceptos de Hannah Arendt en los que advierte, “... ni el ingeniero, ni ningún otro productor de cosas materiales, es dueño y señor de las cosas que hace; la política, instalada por encima del trabajo físico, es la que tiene que proporcionar la orientación”(1958), lo que nuevamente nos remite a la necesidad del horizonte o la “agenda política” que reclama Hugo Achugar.

En oportunidad de esta tesis, nos interesa señalar la posibilidad de cambios profundos a través de un trabajo intersticial sostenido con distintos sectores que no están a la espera de un cambio general en el sistema —en la economía, en las instituciones, en las grandes infraestructuras. Como propone Félix Guattari... *Work in progress!*. En relación a nuestro contexto rosarino y barrial inmediato, es lo que se da en llamar “trabajo hormiga”, un activismo de base que se constituye en una posible transición hacia un nuevo modo de vida alternativo, una “civilización nueva”, como propone Michael Löwy, “más allá del reino del dinero, de los hábitos de consumo artificialmente inducidos por la publicidad y por la producción al infinito de mercancías perjudiciales para el medioambiente.”(Löwy, 2011: 33). El diseñador Ezio Manzini (2007) vuelve a proporcionarnos algunas líneas de acción concretas. En lugar de concentrar las energías en desarrollar “eco-objetos”, nos propone revisar lo actualmente dado entre los objetos de nuestro paisaje cotidiano para pensar nuevas alternativas de usos, poniendo en consideración dentro de los procesos de cambio tecnológico, la relación entre innovación tecnológica e innovación cultural, en cierta forma, los cambios de producción y consumo. Identifica, en la observación de ciertas conductas sociales de colaboración, que surgen una variedad de casos interesantes donde aparecen las nuevas formas de intercambio social y la ayuda mutua en lo que denomina “innovación ecológica a nivel base” (Manzini, 2007). Guattari lo refiere de la siguiente manera, “En cada núcleo existencial parcial, las praxis ecológicas se esforzarán en localizar los vectores potenciales de subjetivación y de singularización”(Guattari 1989 [1996: 37]). En los casos de innovación social, cabe recordar que Manzini observa que se desafían las formas tradicionales de hacer las cosas y se introducen comportamientos diferentes y más sostenibles,

8 Existe un importante laboratorio para confrontar propuestas en torno a las llamadas “arquitecturas verdes”: las que se resuelven con *high tech*, *low tech* o incluso, *no tech* que concentran los desafíos en encontrar soluciones sustentables vinculadas a desarrollos tecnológicos alternativos, tanto las que se basan en la progresiva complejización de los sistemas constructivos y la disponibilidad tecnológica que posibilitan el desarrollo de proyectos con “prótesis tecnológicas excesivas” (Fernández, 2005), hasta aquellas que utilizan materiales naturales o *eco-lógicos*. Las dos actitudes son convergentes en la búsqueda del aprovechamiento de los recursos naturales y energéticos, aunque con distintas propuestas ético-políticas.

Es posible reconocer su coherencia con algunas de las directrices fundamentales para la sostenibilidad. En primer lugar, muchos de ellos tienen una capacidad sin precedentes para alinear los intereses individuales con los sociales y ambientales. De este tipo de experiencia surgen algunos rasgos fundamentales en común: todos ellos son grupos de personas que en cooperación inventan, mejoran y gestionan soluciones innovadoras para nuevas formas de vivir. Y lo particular es que hacen recomblando lo ya existente” (Manzini, 2007).

Las éticas y filosofías ambientales no son ajenas a ciertos rumbos hacia donde se encamina parte de nuestro saber. La preocupación por la sustentabilidad o sostenibilidad de las propuestas arquitectónicas fue oportunidad para pensar en una posible *ampliación del campo ético de la Arquitectura*. Nos referimos a una tarea autoimpuesta de aproximación a la de-construcción de una ética aplicada, ese algo que sucede de hecho continuamente en el *ethos*⁹, independientemente de su tematización expresa. Ricardo Maliandi explica dos maneras posibles para la reflexión ética,

“... o bien desde el tratamiento de un problema específico —que en ética deja ilustrarse muy bien con ejemplos recogidos de la *praxis*—, mostrando cómo funciona la reflexión ética, o bien desde la elaboración de un panorama que ofrezca una imagen de conjunto. (Maliandi, 2009: 11).

En torno a las dos posiciones complementarias que veníamos registrando, aquellas que se concentran en general por la preocupación alrededor del “peligro” que corre el ambiente y las que atienden a la preocupación por sectores sociales “en peligro”—insustentables en torno a la satisfacción de sus necesidades básicas—, en la experiencia del proyecto y construcción del espacio para la FM “La Ludueña” mostramos un trabajo que se inscribe en la primacía de la segunda posición¹⁰: trabajar con lo que “hay a mano” para una *tectónica de lo disponible*. Entendemos, en lo que podrían “leerse” como restricciones, posibilidades para *arquitecturas urgentes*, una ética posible para re-pensar nuestras prácticas. Para una *tectónica de lo disponible*, como una estrategia posible de producción arquitectónica, es necesaria la tarea a *inventariar* colectivamente los bienes¹¹ al alcance.

INVENTARIAR. Acerca de lo disponible.

Los bienes disponibles para el proyecto de la FM “La Ludueña” constituyeron una oportunidad a la vez que un desafío. Un disponible fundamental es el trabajo de base sostenido en el “Bodegón Cultural Casa de Pocho”, consolidado y reconocido en el territorio extendido a toda la ciudad de Rosario. Encuentros, talleres, carnavales, jornadas de trabajo colectivo, son actividades que se continúan ininterrumpidamente y son parte del legado de Claudio Pocho Lepratti. Las tramas tendidas, las redes solidarias con las y los vecinos, sumado al antecedente del trabajo colaborativo realizado en otras oportunidades, son disponibles que posibilitaron materializar el proyecto en el fortalecimiento de los lazos con la comunidad barrial.

De la inmersión en la problemática de las personas con las que proyectamos, y en el intento de comprender colectivamente las necesidades, surge la primera evidencia que es el predominio casi excluyente de la autoconstrucción. Los varones, en su mayoría, tienen cierta experiencia en la construcción y, en algunos casos, conocen el oficio de la albañilería. Asimismo, registramos patologías

9 “... aquello que es más propio de una persona, de su modo de actuar [...] ‘costumbre’ o ‘hábito’ [...] el *ethos* es un fenómeno cultural [...] *facticidad normativa* que acompaña ineludiblemente a la vida humana [...] en el griego clásico una acepción más antigua, equivalente a ‘vivienda’, ‘morada’, ‘sede’, ‘lugar donde se habita’ [...] aquello de donde salen los propios actos, la fuente de tales actos.” (Maliandi, 2009: 20).

10 El diseñador italiano Ezio Manzini plantea que es posible identificar dos campos de interés: uno que podría llamarse propio de soluciones sustentables y otro, más acuciante, el que releva la necesidad de desplegar un “ecodiseño de lo existente”. (2007).

11 La opción por la utilización de la palabra “bienes”, en este caso, se inscribe en las reflexiones que atienden a la connotación explotativa de la noción de recurso, que ha sido operativa a la explotación capitalista.

constructivas asociadas al desconocimiento técnico para resolver las estructuras. En la mayoría de los casos verificamos que no se trata solo de la escasez de los materiales —si bien aparecen soluciones que podrían interpretarse como innovadoras en la optimización de lo disponible¹²—, sino, fundamentalmente, de la ausencia del saber técnico en la manipulación de los mismos. Si bien los cerramientos verticales presentan algunos inconvenientes¹³, es en las cubiertas donde se agravan significativamente¹⁴. Una de las cuestiones técnicas más complejas para resolver, con mano de obra no calificada y de manera eficiente, es “el techo”. A la vez, contar con una cubierta facilita la terminación de los edificios, incluso, utilizar los espacios inconclusos que cobija. Concentramos la actividad proyectual en el desarrollo de un sistema constructivo simple y económico para resolver ese elemento, con una solución que pudiera transferirse o replicarse fácilmente en otras circunstancias.



Imagen 341. Bodegón Cultural Casa de Pocho, 2004. Gentileza Casa de Pocho. Relevamiento de los materiales disponibles. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.



Imagen 342. Relevamientos. Columnas y vigas de hormigón armado existentes, chapas en buen estado, ladrillos comunes y huecos de 0,12m, cubiertas de chapa linderas con filtraciones y voladuras, muros de ladrillos huecos sin revocar, tanques de agua provistos por el Estado. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.

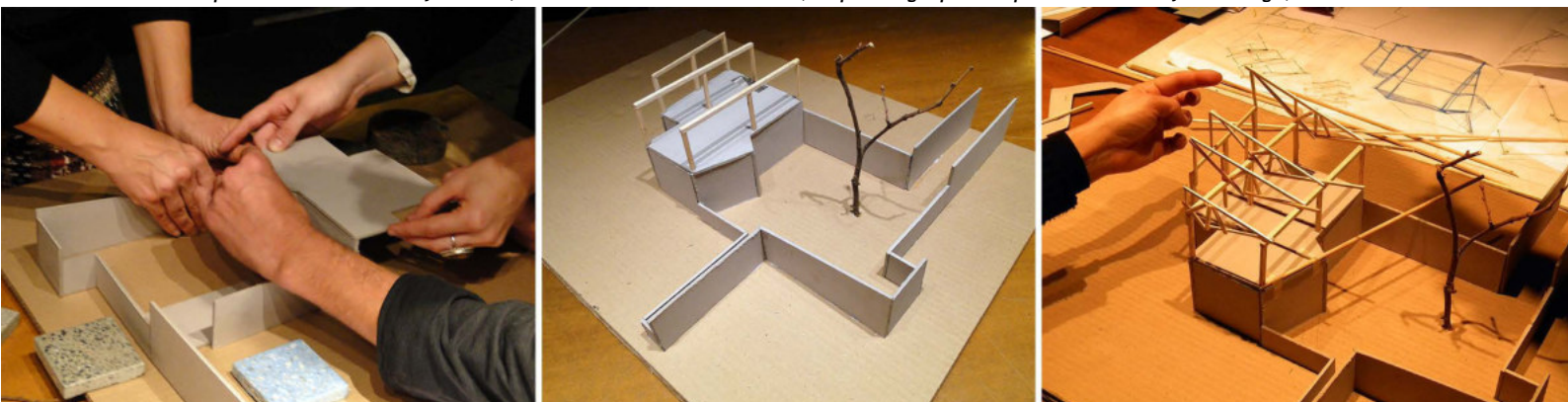


Imagen 343. Maquetas de estudio para la optimización de los elementos estructurales existentes. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.

¹² Fundamentalmente por la utilización creativa de ladrillos de diferente factura y tamaños, que resultan una optimización de los diversos materiales que se consiguen.
¹³ En los casos que se puede afrontar ese gasto, el “fuera de plomo” de los muros requiere, posteriormente, el desperdicio de mortero de revoque.
¹⁴ En la casa de Pocho, el estado del techo original, de estructura de sección insuficiente, había originado su remoción tal como sucediera en los de otros casos vecinos.

Inventariar lo disponible

Realizamos un inventario exhaustivo de lo disponible en el Bodegón Cultural Casa de Pocho. Se contaban 44m² de chapa galvanizada y ladrillos¹⁵, entre huecos del 0,12 y algunos comunes, en cantidad suficiente para realizar el cerramiento de tres las medianeras. Las chapas existentes correspondían a la cubierta original de la casa. Si bien estaban en buen estado, la decisión de desarmar la cubierta liviana y realizar una losa de hormigón, se debió al mal estado de la tirantería de madera que había cedido provocando filtraciones de agua, y a la posibilidad de construir el espacio para una radio comunitaria en la planta alta. De las reformas¹⁶ del año 2009, emergían 9 columnas y 3 vigas de hormigón armado, de secciones y armaduras insuficientes para soportar las cargas del futuro techo, abandonadas desde entonces. Nos comentaron que “había sobrado hormigón y algunas varillas y las dejamos armadas (columnas y vigas) para la estructura más adelante”.

Para afrontar el proyecto y construcción en etapas, desde un punto de vista económico, co-gestionamos el financiamiento a partir de diferentes iniciativas coordinadas. La condición de docentes universitarios posibilitó la presentación a programas para obtener subsidios. En el mismo año 2001, obtuvimos una financiación parcial a través de un “Proyecto de Extensión Universitaria” de la UNR, Primer Convocatoria 2011¹⁷. Los materiales disponibles en la “casa de Pocho” y el magro subsidio eran insuficientes para la construcción de la planta alta en su totalidad por lo que se decidió identificar los límites para una primera etapa del proyecto. La tarea fundamental consistió en visibilizar colectivamente cómo optimizar el aporte económico concluyendo una etapa que soportara lo inacabado sin que ello pusiera en riesgo lo invertido.

Nos propusimos trabajar en la estructura para una cubierta liviana, visibilizar de qué modo dar un uso a las columnas y vigas, y aprovechar las chapas existentes para protegerla. Faltaban 14 chapas de 2,5m x 1m para cubrir los 70m² y, coincidentemente, nos encontrábamos trabajando en otra actividad vinculada al proyecto y construcción de una *irrupción mnémica* colectiva para la explanada del Museo de la Memoria de Rosario, institución del Estado que asumía los gastos materiales para su realización. Veníamos reflexionando sobre los materiales de desecho que abundan en los depósitos de los museos provenientes del desmontaje de muestras de diversa índole. Nos impusimos una restricción: proyectar dicha instalación artística con los materiales faltantes para la construcción del techo de la radio comunitaria del barrio¹⁸.

Dentro de la forma irregular de la planta, la luz máxima a cubrir por la estructura era de 9m. Resultaba imposible afrontar el costo de un sistema de vigas simples de sección suficiente. Lo más económico disponible en el mercado en ese momento eran las tablas de pino sin cepillar de 5” x1”x 3,50m. Trabajamos en el proyecto y cálculo de cinco cabriadas compuestas por las tablas de pino. Disponiendo las mismas tablas perpendicularmente a las cabriadas principales y sujetas con las planchuelas para mantenerlas apoyadas sobre la menor dimensión de la sección (1”), eludíamos el problema de la flexión a la vez que el mismo elemento cumple dos funciones: es clavador para las chapas y posibilita fijar el cielorraso desde abajo. Sin la construcción de los muros, la estructura de Hº Aº servía para arriostrar la cubierta y evitar la succión por efecto del viento. Con el subsidio de la UNR nos alcanzaba para comprar 125 tablas de pino sin cepillar, 200 tornillos autoperforantes para madera de 8 x3 y 3 empaques de planchuelas ángulo de acero de 24 unidades cada uno.

15 Los ladrillos fueron obtenidos en jornadas solidarias, entre ellas “traer ladrillos era la entrada” para construir la planta alta. Asistimos a la primera en el año 2008. El 13 de marzo del año 2009, León Gleco realizó un recital en el Anfiteatro Municipal “Humberto de Nito” para la causa. El 1º de Mayo del mismo año, se realizó la losa. En nuestra primera visita en el año 2008, la cubierta era liviana. Ver imagen 287 en esta tesis.

16 En las que colaboró con el proyecto y realización de un plano, Valerio, familiar con conocimientos técnicos de un integrante de la “Casa de Pocho”.

17 El subsidio de la UNR otorgaba aproximadamente el equivalente, en su momento, de 1200 dólares, para techar una superficie de 70m².

18 Experiencia proyectual que se desarrolla en el Capítulo 4 de esta tesis, “Hedor y pulcritud”.

La decisión respecto de la disposición invertida de la cabriada refiere a que define una cubierta con una única pendiente. Un techo a dos aguas generaba una línea cumbre que requería de zinguerías que complicaban la ejecución y la encarecían. Esta solución elimina canaletas en las medianeras y se vincula a la preocupación por disminuir al máximo los posibles puntos críticos.

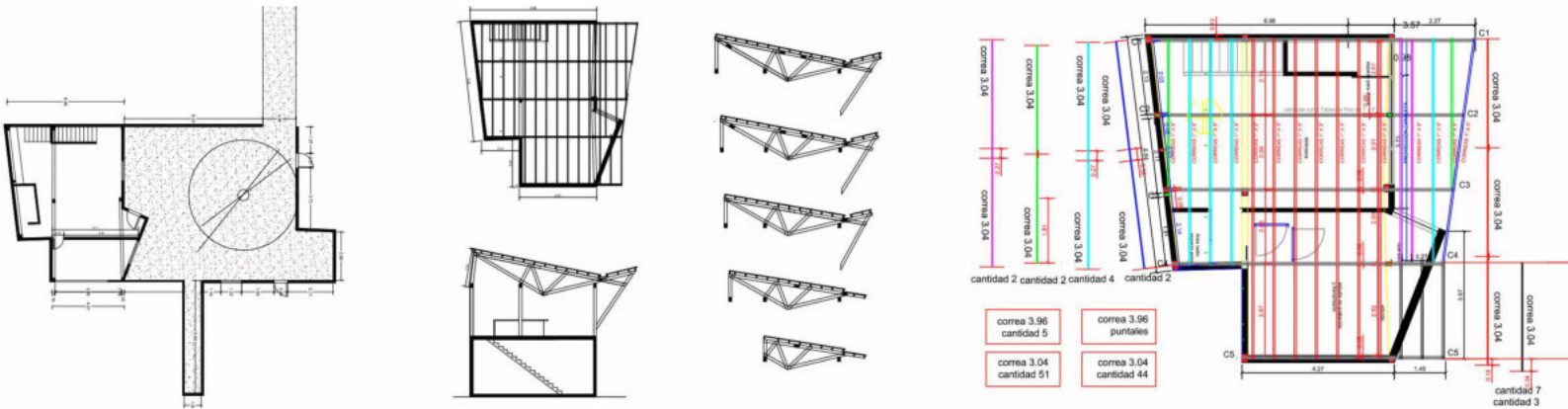


Imagen 344. Acceso desde la calle a la planta baja existente. 5 cabriadas compuestas. Detalle de los elementos en colores para indicar los cortes en obra.



Imagen 345. Maqueta de la estructura en escala 1:20. Espacialidad interior de la estructura. En color rojo, columnas de refuerzo. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.

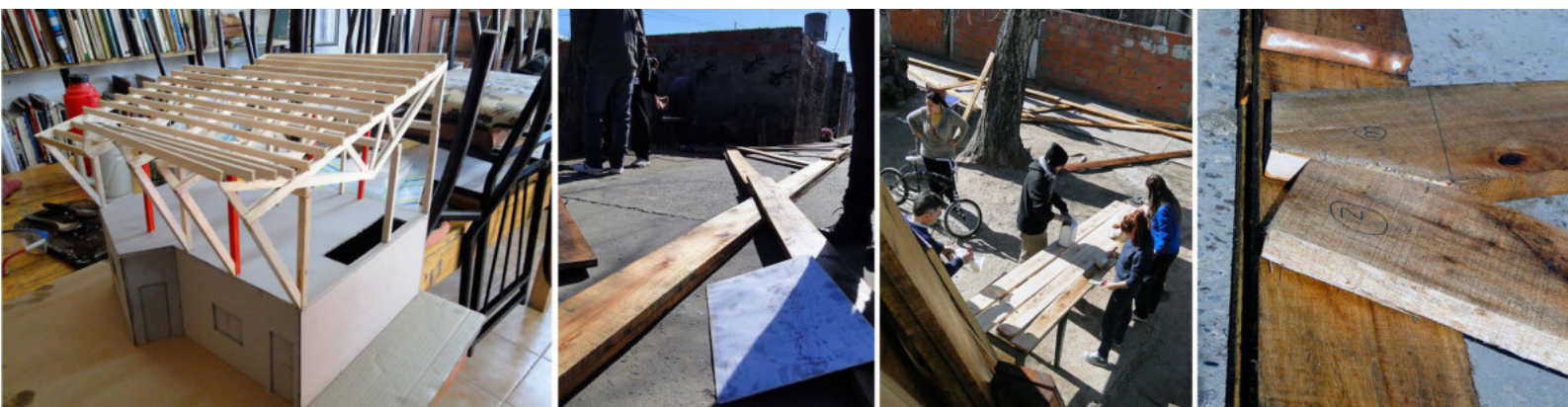


Imagen 346. Maqueta de trabajo durante la construcción. Cabriadas compuestas y planos de detalle de las piezas que la definen. Trabajos simultáneos, armado de estructura y protección con aceite de descarte de automóviles. Detalle de los nudos donde se especifica la cantidad de tornillos necesarios según cálculo (máximo 4 tornillos por cada unión). Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.

La estructura cualifica la interioridad. La sucesión de las cabriadas invertidas articula el espacio y posibilita su utilización como soporte de muestras y diversos artefactos provenientes de las actividades en el centro cultural. Por fuera de los límites de la caja muraria proyectamos un alero, sostenido por puntales contenidos en el diseño de las mismas cabriadas, que resuelve la protección del ingreso y contiene una gran canaleta de chapa galvanizada plegada, de 1m de desarrollo de sección, que recoge



Imagen 347. Armado e izado de cabriadas. La estructura de hormigón existente colabora para sostener durante el izado. Ph: Alejandra Buzaglo, 2011.



Imagen 348. Las 5 cabriadas izadas no apoyan sobre las vigas de hormigón existentes que colaboran solo para el apoyo de tablonos. Ph: Tomás Viú, 2011.



Imagen 349. Imaginarios en la casa de Pocho. Materialización imaginarios en el proyecto colectivo. Ph: Tomás Viú, 2011.

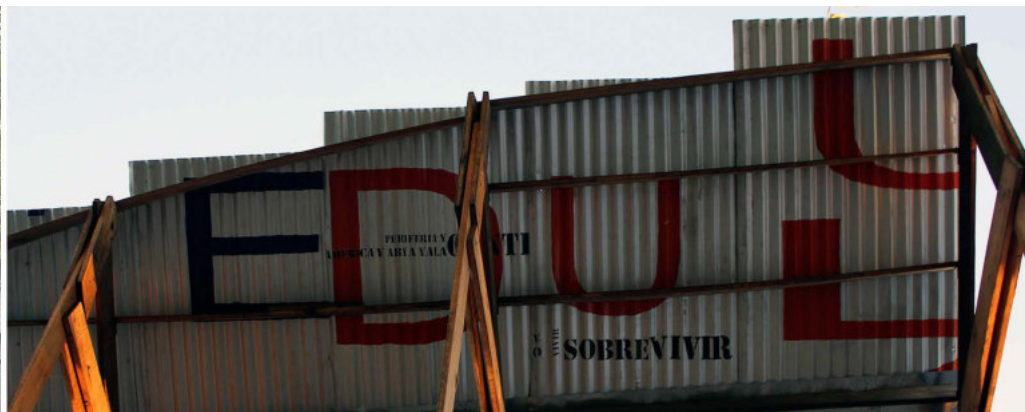


Imagen 350. Colocación de las chapas onduladas provenientes de "Hedor y pulcritud" suplementando sentidos. Ph: Tomás Viú, 2011.

el agua pluvial y la conduce al patio, en el extremo opuesto al ingreso. El alero otorga escala al edificio barrial, señalando la puerta existente, de escala doméstica, que comunica directamente a la planta alta.

Armamos las cabriadas en el suelo y las izamos entre las y los voluntarios. El problema del peso resultante de esta estructura compuesta se resolvió con la disponibilidad de gran cantidad de personas participantes. Para una segunda etapa (caja muraria y revestimiento exterior), resultaron seleccionados dos proyectos a través de “Programas Nacionales de Voluntariado Universitario” del Ministerio de Educación de la Nación (2012/2013)¹⁹.

OBRAR Y PERFORMATIVIDAD. La ejecución de la obra se continuó con la construcción de las medianeras. El altísimo grado de participación de las y los voluntarios propició un rápido avance pero, por la calidad de la mano de obra, las mamposterías resultaron desprolijas y con desplomes agravados por la utilización de ladrillos heterogéneos provenientes de las donaciones. Es decir, relevábamos una relación compleja entre mayor participación en detrimento de la calidad de la factura de la obra.

Organizamos la preparación compartida de un almuerzo, actividad inscripta en las metodologías de conocimientos²⁰ adoptadas, para evaluar lo realizado. “Cocinar es un acto cultural y social que da lugar a procesos de aprendizaje que promueven la participación. En las cocinas y entre fogones transcurren las historias que construyen nuestra memoria.” (TXP: 2018). El resultado obtenido en la etapa correspondiente a la caja muraria visibilizó la necesidad de asumir-se, asumir-nos, con las distancias sociales y culturales implícitas y explícitas, que dialogan, confrontan y performan. La ejecución de revoques interiores y exteriores arrojaría resultados análogos a la construcción de las medianeras pero con patologías de mayor gravedad. Era necesario garantizar la hermeticidad del edificio donde funcionaría, no solo la radio con sus equipos y especificidades, sino también una biblioteca. Reconocimos que el trabajo “en seco” no presentó las mismas dificultades para la ejecución. En otro registro, las relaciones de proximidad física con las precarias construcciones vecinas y la estrechez de los pasillos complicaba la tarea de armar y dejar andamios durante el tiempo que requeriría la ejecución de los revoques exteriores. Realizar el revestimiento exterior con chapa galvanizada ondulada reducía los tiempos de ejecución a la vez que garantizaba, en la misma operación, la impermeabilización. Si bien los revestimientos metálicos son un recurso extendido en ciertas arquitecturas contemporáneas, en el imaginario de las y los vecinos se asociaba a lo fabril, al “galpón”. Para resolver la distancia entre las ventanas ya amuradas²¹ y el revestimiento, propusimos realizar unos marcos con tablas de madera. Visibilizamos que realizar una jornada de pintura colectiva con diversos colores iría asimilando esta nueva estética a la predominante en el centro cultural. En torno a las co-construcciones simbólicas, la actividad de revestimiento exterior comenzó a nombrarse como “enchapar en hormiguero”²². Dar nombre, nombrar lugares y tareas de manera poética, es parte de las metodologías proyectuales implementadas, colabora en la orientación de las investigaciones²³.

El “Túnel del CAD 2” nos donaría placas de yeso, en perfecto estado, que habían sido utilizadas en muestras recientes. Como sucede habitualmente, el destino para ellas era terminar en los contenedores de basura. Parte de nuestra actividad de gestión

19 El monto financiado entre los años correspondía aproximadamente el equivalente, en su momento, de 5000 dólares.

20 Construcciones cognitivas en las que el afecto y la confianza son ingredientes necesarios para la co-construcción.

21 Provenientes de donaciones de obras particulares y del “Club Federal” del barrio Reública, zona Oeste de Rosario.

22 Para completar el revestimiento de la planta alta, faltaban algunas chapas onduladas galvanizadas. El financiamiento fue co-gestionadas por el “Bodegón Cultural Casa de Pocho” a través de la peña a beneficio “Enchapando el hormiguero” con la participación generosa de Raly Barrionuevo.

23 “Una y otra oriila”, “Próxima estación... justicia”, “Tiempo de hormigas y los demás nombres son clave para dinamizar búsquedas en el registro de las construcciones de sentidos.

Inventariar lo disponible

es rastrear la disponibilidad de materiales que suelen descartarse en perfecto estado²⁴ en instituciones que realizan muestras temporarias, en locales comerciales y otros espacios que requieren renovación permanente de su imagen. Las terminaciones interiores se podían resolver también con otro sistema “en seco” que facilitaba, además, la distribución previa de las instalaciones. En la búsqueda de alternativas para la aislación térmica de la cubierta, recibimos la donación de cajas de telgopor provenientes de la conservación de vacunas (poliestireno expandido de alta densidad y espesor de 2”). Cortamos las cajas, en jornadas de trabajo en talleres en el Bodegón, y adherimos las partes a las placas de yeso que fijamos directamente a la estructura (distribuída de modo que pudiera cumplir ambas funciones, cada 0,61m), resultando una aislación térmica que aporta confort a la vez que la conciencia respecto de la cualidad de materiales que pueden reutilizarse de maneras no previstas.



Imagen 351. Instancias performativas de dinamización de saberes. Cocina y comidas compartidas. Ph: Tomás Viú, 2012.



Imagen 352. Asamblea proyectual para resolver la espacialidad interior. Entrepiso improvisado con cartones disponibles. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.



Imagen 352. Propuesta original de distribución de espacios (Valerio). Asamblea proyectual para resolver la espacialidad interior, Ph: Alejandra Buzaglo, 2012. Emergencia de nuevos usos y espacios (entrepiso para hospedar visitantes, cocina, baño, lugar para proyecciones) en un plano de consenso.

ASAMBLEA PROYECTUAL. Dinamizando saberes.

Para avanzar en la segunda etapa y definir la espacialidad interior, organizamos una *asamblea proyectual*²⁵. Esta cuestión, en principio sencilla —ya que se trataba de resolver los espacios necesarios para que la actividad de una radio comunitaria se desarrolle en 60 m²—, posibilitó identificar variables clave en el plano ontológico del problema.

Si bien los modos asamblearios y los mapeos colectivos son prácticas habituales de dinamización de opiniones y saberes al interior de la casa de Pocho, la asamblea proyectual tiene la especificidad de devolver datos concretos para el proyecto de arquitectura. Del uso de esta herramienta pueden emerger programas, medidas, materiales, según cada caso y circunstancia de implementación.

La asamblea proyectual es una metodología novedosa, que hereda ciertas herramientas de la educación popular y del mapeo colectivo, donde *re-conocemos*²⁶ que un plano o una maqueta es un instrumento de poder en la medida en que algunas y algunos conocen códigos y reglas y otras personas no. Cartografiar colectivamente es un modo de desnaturalizar lo que viene dado atendiendo a percepciones e imaginarios de las y los participantes, “desde la gráfica y la investigación, formas de cuestionamiento a la hegemonía simbólica e ideológica, intentando erigir estrategias de resistencia mediante un trabajo creativo que se libera de los límites que impone la privatización de los conocimientos.” (Iconoclastas, 2007: 3). En la asamblea proyectual nos proponemos condensar información en un soporte común para lo que es necesario identificar las temáticas sobre las que se quiere trabajar. Esto supone un recorte—no definitivo—que orienta respecto de qué materiales serán necesarios para cada actividad. Para que el diálogo de saberes se dinamice, nos concentramos en el diseño de soportes visuales diversos que posibiliten operaciones a escala, de manera que todas y todos los participantes comprendan y, por lo tanto, puedan interrogar, manipular, ampliar, proponer y evaluar. Manuel Delgado observa que,

La labor del proyectista es la trabajar a partir de un espacio esencialmente *representado*, o más bien, *concebido*, que se opone a las otras formas de espacialidad que caracterizan la práctica de la urbanidad como forma de vida: espacio percibido, practicado, vivido, usado...(Delgado, 2004: 7).

Imagen 353. Debajo. Axonometría de despiece de la propuesta. Presentación del sistema constructivo a las y los vecinos de “Villa Moreno”, actividad en el marco de la ronda de las presentaciones de las organizaciones durante el Carnaval-Cumple de Pocho del año 2012. Ph: Daniel Viú, 2012. Volante instructivo repartido a las y los asistentes. Plano remanente de la asamblea proyectual, utilizado en jornada de mapeo colectivo. Ph: Alejandra Buzaglo, 2012.



25 Con coincidencias y diferencias que no deben desdeñarse, Ariel Jacobovich + CAPA denominan, a procesos asimilables a esta instancia, “arquitectura asamblearia”, Andrés Jaque, en consonancia con la noción de Bruno Latour de *actante no humano*, refiere a “arquitectura parlamento”, mientras que el EntreNos Atelier a “diseño participativo”. En la noción “asamblea proyectual” ponemos el énfasis en la actividad performativa de la asamblea y no en adjetivar a las arquitecturas (asamblearia, parlamento, inclusiva, entre otras adjetivaciones posibles).

26 En el sentido de recuperar saberes olvidados.

Inventariar lo disponible

En el intento de convocar la emergencia de ese “espacio percibido, practicado, vivido, usado...” preparamos diversos dispositivos, materiales, planos y fichas (como en un juego) hacia la co-construcción de un plano arquitectónico de consenso. Para esta asamblea proyectual propusimos una reflexión sobre los actos cotidianos del habitar, donde las fichas para motorizar la actividad, eran fotos de las mismas personas participantes en la escala de los planos base (1:10) y con sus cuerpos caracterizados por la gestualidad propia de las actividades imaginadas para ese lugar: los de quienes integran “la murga de los trapos”, las y los talleristas, las y los niños de la orquesta sinfónica del Ludueña, entre otros. Preparamos tres *kits* para trabajar en diferentes grupos y después compartir las reflexiones.

De la solicitud inicial de proyectar un espacio para una radio en la planta alta de un centro cultural, se visibilizó colectivamente que se trataba de la radio en la *casa* de Pocho, cuestión clave en el plano ontológico que habilitó precisar el programa que debía incluir espacios para cocinar, comer y dormir, hechos que se daban habitualmente y que no se habían tematizado inicialmente —en la propuesta realizada por un técnico— aunque eran necesarios a nivel práctico y deseados de modo inconsciente. Surgió entonces un entepiso inesperado que, además de resolver el hospedaje de las y los visitantes recurrentes, soluciona un aspecto técnico importante al albergar el tanque de agua que quedaba al interior del espacio²⁷. Este entepiso, emergido en el contexto de la asamblea proyectual, enriqueció espacialmente el proyecto, a la vez que precisó su dimensionamiento.

Existe una segmentación de la realidad social, la esfera de lo cotidiano, que actúa como sistema de referencia, escala de medida y campo de comprobación del conocimiento desarrollado en otras esferas, como la científica o la académica. El mundo de las cosas que importan, que se refiere a lo que Berger y Luckmann han descrito como la esfera de lo cotidiano, señala la ineficacia de los canales de comprobación que durante un tiempo han conectado la esfera de los arquitectos y la esfera de la realidad social ordinaria. (Jaque, 2009: 7).

Se trata de un cambio significativo en la manera de trabajar. Josep María Montaner reconoce que se han transformado los dos elementos básicos tradicionales: la autoría, que se diluye,

... rechazando la obsesión individualista por el ego del autor; y la obra, que antes solo podía ser proyecto construido y ahora se abre a itinerarios, asesorías, acciones reivindicativas, rehabilitaciones, exposiciones, filmaciones, nuevos medios y otras actividades. Se reivindica la necesidad de la arquitectura y se demuestra que se puede desarrollar en muy diversos caminos. (Montaner: 2013).



Imagen 354. Página anterior. Peña y almuerzo. Las y los músicos y artistas se ubican debajo del alero que enmarca la actividad. Ph: Amalia Di Santo, 2014.

²⁷ El tanque de reserva de agua con estructura fue provisto en el marco de un plan provincial de mejoramiento del hábitat. En la imagen 342 de esta tesis se pueden ver los correspondientes a casas vecinas, a la misma altura y con las mismas características técnicas.



Imagen 355. Jornada de pintura de tablas para marcos. con la participación de jóvenes y adolescentes. Aventanamientos hacia el estrecho pasillo vecino, ingreso original de la casa. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013.



Imagen 356. Colocación de revestimiento de chapa galvanizada y marcos de madera coloreados. Ph: Alejandra Buzaglo, 2013.



Imagen 357. Gestión colaborativa de la participación y lo disponible.

La política empieza, justamente, cuando aquellos que “no tienen tiempo” para hacer nada aparte de su trabajo toman ese tiempo que no tienen para hacerse visibles, en tanto copartícipes de un mundo común, y prueban que sus bocas, en vez de dar simple voz al placer o el dolor, emiten en efecto un habla común.

Jacques Rancière, 2003.

HABLAR una lengua común
De lo representativo a lo presentativo.



HABLAR

(UNA LENGUA COMÚN)

SOS SAN ROQUE PATRIMONIO VIVO. El derecho al lugar de trabajo digno.

Arquitectura del Sur Colectivo. Quito, 2015.

La decisión de incluir esta experiencia en la tesis refiere a mostrar que el enfoque epistémico y las metodologías dinamizadas en los procesos proyectuales de memoriales en el espacio público son un modo posible de co-gestionar y producir colaborativamente arquitecturas contemporáneas, excediendo el laboratorio de prueba inicial del que emergieron los conocimientos en esta investigación. Esto último no fue señalado de nuestra parte sino por quienes nos honraron con la decisión de invitarnos a compartir nuestro trabajo en el “10º Taller Internacional Laboratorio de Quito”.

Entre los días 14 y 18 de septiembre del año 2015, se desarrolló el evento académico anual organizado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes (FADA) de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). En ocasión de esa edición, el colectivo *Al Bordo* fue invitado a ser curador del acontecimiento. Bajo el provocador lema, “la academia no es solo el aula”, plantearon poner en el eje de las reflexiones al popular Mercado San Roque (MSR), el más grande de la ciudad y, sin embargo, uno de los espacios más deliberadamente olvidados y en riesgo. Ubicado en el centro histórico de Quito, que fuera declarado en el año 1978 Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO, diversos procesos de preservación, rehabilitación y embellecimiento del área central, vienen propiciando la *gentrificación* y, consecuentemente, la expulsión de amplios sectores de la población que, para ciertas líneas de gestión del espacio público, y tomando las observaciones de Rodolfo Kusch, estarían del lado del “hedor”.



Imagen 359. Mujeres trabajadoras del Mercado San Roque. Gentileza Gescultura, 2015.

Como resistencia a estos procesos globales en los que constatamos que el espacio público es un lugar de disputa por derechos con visibles intereses en pugna, desde hace varios años, en el MSR se han activado procesos sociales que intentan resolver algunas problemáticas específicas del mercado y su relación con la ciudad. En ese contexto, *Al Bordo* decide convocar a “la arquitectura de guerrilla”, representada por colectivos locales e internacionales que aceptamos el desafío de realizar experiencias, junto a estudiantes, docentes locales y la comunidad del mercado, de *arquitecturas directas*. En consonancia con las diversas líneas críticas a la representación², se trata de arquitecturas que —análogamente a la “democracia directa” en el campo de la acción política en la que el pueblo ejerce su soberanía directamente sin la intermediación de órganos representativos— resuelven, junto a las y los destinatarios, demandas que resultan, de este modo, co-construcciones, por lo tanto decimos, más sostenibles.

Imagen 358. Página anterior. SOS Mercado San Roque. Quito, 2015. Ph: Alejandra Buzaglo.

¹ De ese modo abre David Barragán del colectivo *Al Bordo*, el evento académico en la FADA de la PUCE.

² Como dijimos anteriormente, toda crítica a la representación implica un cuestionamiento al paradigma que la sostiene, es decir, al modo de ver el mundo que subyace a un determinado sistema representacional.

Somos cientos de arquitectos académicos, arquitectos no académicos, no arquitectos académicos, no arquitectos no académicos y arquitectos en formación, que se unieron a miles de ciudadanos organizados de uno de los mercados más grandes y emblemáticos de la ciudad de Quito. Hemos trabajado con el “Frente de Defensa y Modernización” del mercado “San Roque” y la “Red de Saberes” para concretar una semana que tenga por objetivo trabajar en problemáticas específicas que sufre actualmente el mercado a partir de acciones concretas y procesos que no empiezan ni terminan en este taller. (Plataforma arquitectura: 2015).

A diferencia de ediciones anteriores del taller internacional, donde todos los equipos coordinados por las y los invitados abordaban un único tema trabajando en la FADA, la propuesta para cada colectivo era única y situada. Se trataba de casos urgentes de diversa índole, emplazados en distintos puntos de y en torno al MSR, problemas previamente detectados por quienes vienen colaborando con las y los trabajadores desde la “Red de Saberes”. Ese trabajo sostenido en los territorios es clave en los enfoques de nuestro trabajo y formaba parte de las condiciones para nuestra participación. En cualquier contexto de actuación pero, fundamentalmente en el de producción de arquitecturas directas, la urgencia no implica acelerar procesos de síntesis que promuevan el arrasamiento de los saberes necesarios. En Rosario proyectamos con comunidades organizadas con las que co-construimos como prolongación de las resistencias que ellas mismas vienen consolidando hace tiempo. Esto es fundamental en términos metodológicos y visible en el plano axiológico. Nuestro saber se suma a colaborar en procesos en marcha y con sus dinámicas. No imponemos soluciones pre-figuradas, no hacemos transferencia de conocimientos: los co-construimos. Para ese *obrar*, se necesita de la demora. Conscientes de que en Quito y en menos de una semana, las demoras no podían ser las mismas, ajustamos estrategias que fuimos co-construyendo con los potenciales de los saberes inmersos en el nuevo territorio.

Luego de la apertura del evento académico en la facultad, nos reunimos con el grupo de estudiantes con el que realizaríamos la experiencia. Propusimos en la FADA un trabajo horizontal alrededor de una única mesa y, para MSR³, la inmersión en un territorio complejo: conocer-nos y reconocer-nos. Ir al mercado procurando despojarnos de preconceitos y prejuicios, conversar, observar, relevar con registros gráficos —dibujados, fotográficos, táctiles (gusto) y sonoros⁴—, sentir, para compartir luego las vivencias, las recurrencias en la sabiduría popular, los problemas, las virtudes, es decir: los bienes disponibles en tanto potencialidades.

Hicimos énfasis en la necesidad del trabajo cuidadoso con las personas involucradas dado lo limitado del tiempo previsto en el laboratorio y lo complejo de estos procesos en los que se movilizan deseos, expectativas y la confianza entre los participantes. Explicitamos que partimos de la base de que existen saberes contenidos en cada una y uno y también colectivos y de la necesidad de acercar y compartir esos saberes para la construcción de una propuesta arquitectónica de *acción directa sostenible*. Advirtiendo que el conocimiento académico aún se construye casi de forma exclusiva de arriba hacia abajo en un proceso unidireccional⁵ —a modo de transferencia desestimando la alteridad y que esto conlleva graves pre-juicios— propusimos atender al alto potencial de saberes que se encuentra contenido en actores y experiencias sociales. El desafío consistía en concentrarnos en desarrollar una propuesta arquitectónica sostenible que solo sería posible, a partir de la capacidad de convocar los saberes específicos para

3 Solo un estudiante conocía el Mercado San Roque, nadie se acercaba por la peligrosidad que se pregona sobre el lugar. Detectamos que los medios de comunicación, en su mayoría, muestran hechos delictivos y violentos acontecidos en el mercado, cuestiones que propician estigmatizaciones y promueven cierto consenso alrededor de la necesidad concentrar y “sanear” las actividades al interior del edificio y expulsar la actividad callejera del área central de Quito.

4 Un equipo del Taller de Comunicación Social solicitó unirse a la experiencia proyectual en el MSR.

5 Cuestión no exenta de controversias, fundamentalmente en las instancias de participación de las y los docentes de la PUCE en las que tendían a restablecerse preconcepciones, roles, jerarquías, estigmatizaciones que proponíamos de-construir para no reproducir los procesos proyectuales ya transitados por las y los estudiantes y docentes.

resolver lo necesario. Luego, nos recibieron los representantes de las organizaciones y las y los trabajadores en el Salón del MSR.



Imagen 360. Reuniones de Al borde (curaduría del laboratotrio) previas al lanzamiento del laboratorio con organizaciones en el Mercado San Roque. Mapeo para diagnósticos. Ph: Al borde. Lugares asignados a cada colectivo, infografía: Céline Tcherkassky.



Imagen 361. Afiches de la edición X del taller, las y los invitados internacionales, infografía de lugares y problemáticas detectadas, primer encuentro con la asociación Ambrosio Laso en el Salón del MSR. Ph: Taller de Comunicación Social, 2015.

AGENDA CO-CONSTRUIDA. A partir del diagnóstico de la curaduría junto a la “Red de Saberes”, el “Frente de Defensa y Modernización” del MSR, y después de algunos intercambios por correo, acordamos que nuestra actividad se desarrollaría por fuera del perímetro del edificio del mercado, en el área de las cruces rojas de la imagen 360, a cien metros del punto 2, inicialmente identificado en el plano de la imagen 361. Entre los varios motivos de la expansión del mercado a las calles hay dos claves: por un lado, el aumento de las migraciones de las y los campesinos a la ciudad, que encuentran una oportunidad “natural” de trabajo precisamente por sus saberes, y por otro, la mejor visibilidad de las mercaderías que se da en las calles que promueve que las y los puesteros, que tienen incluso lugar dentro del edificio, prefieran salir y ubicarse en el espacio público.



Imagen 362. Presentación del X taller en Salón principal del MSR a cargo un representante de Al Borde, el presidente de las asociaciones de la parte callejera del MSR, el presidente de la parte interior del MSR y el de la “Red de saberes”. Trabajadora irrumpiendo en el acto en reclamo por la falta de representatividad formal de las mujeres evidenciado en quienes se sentaban a esa mesa. Colectivos participantes. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

Con el desafío propuesto de “abrir la escucha”⁶ realizamos, en el Salón principal del MSR, un primer contacto con los representantes de la asociación “Ambrosio Lasso”, que reunía a quienes trabajan en la zona que se nos asignaba para el taller. Consultamos por la posibilidad de un encuentro ampliado con el resto de las trabajadoras y los trabajadores para intentar acceder a otras voces —más aún, después de la irrupción de una trabajadora por la visibilización de las mujeres, imagen 362. Se sorprendieron por nuestra solicitud y dijeron que lo intentarían pero que las personas “tenían que trabajar”, lo que nos remitió a la frase de Jacques Rancière que antecede a este trabajo, “La política empieza, justamente, cuando aquellos que ‘no tienen tiempo’ para hacer nada aparte de su trabajo toman ese tiempo que no tienen para hacerse visibles, en tanto copartícipes de un mundo común...” (2003). Se hacían tangibles las responsabilidades involucradas y el cuidado necesario para nuestros “ejercicios” académicos.

Lo primero que plantearon fue que estaban en un área patrimonial y eso era interpretado por la asociación como causa de la fragilidad de la permanencia en el MSR. No identificaban que su hacer cotidiano pudiera vincularse con el Patrimonio o tuviese algún valor patrimonial. Llamaba la atención que ni siquiera el hecho de la cantidad de turistas que recorren a diario en MSR, en oposición al rechazo por gran parte de la ciudadanía quitense, no pudiera vincularse con la posibilidad de que sus actividades, y el paisaje que describen, tuvieran algún tipo valor, más allá del necesario para la propia supervivencia o la de la comunidad.

Nos recibieron al día siguiente con gran concurrencia, todas las sillas previstas resultaron ocupadas. En el Salón de la “Asociación Ambrosio Lasso” en una planta alta de un depósito, el presidente y representantes nos aguardaban dispuestos al frente del auditorio. Sobre una mesa se exhibían trofeos, banderas que daban cuenta del orgullo por la pertenencia a la comunidad de trabajo. Esperaban la palabra de expertas y expertos de la universidad y les pedimos que nos dijeran en qué podíamos ayudar.



Imagen 363. Recepción en el Salón de la “Asociación Ambrosio Lasso” con el presidente y representantes dispuestos al frente del auditorio. Acomodan y retiran diariamente sus mercaderías sobre pallets. Establecían el límite de los puestos con rayas rojas en las fachadas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

Sorprendieron la unanimidad y precisión en lo inesperado de la respuesta: necesitaban una “normativa”. Una comunidad homogénea, provenientes de un mismo pueblo y quichua hablante casi exclusivamente, sabía claramente el significado de ese instrumento. La característica de este grupo es la inestabilidad de sus lugares de trabajo por estar sus puestos por fuera del perímetro del MSR. Diariamente colocan y retiran sus mercaderías de las veredas por la prohibición oficial de dejar rastro alguno de la actividad en el espacio público. Si bien el hecho de ser una verdadera comunidad facilita la organización—establecen los límites para los puestos callejeros, no bajan la mercadería a las calzadas, tienen uniformes, etc—, reconocen la precariedad de su trabajo amenazado sistemáticamente con la expulsión. Una normativa oficializaría los lugares de trabajo y fijaría sus derechos.

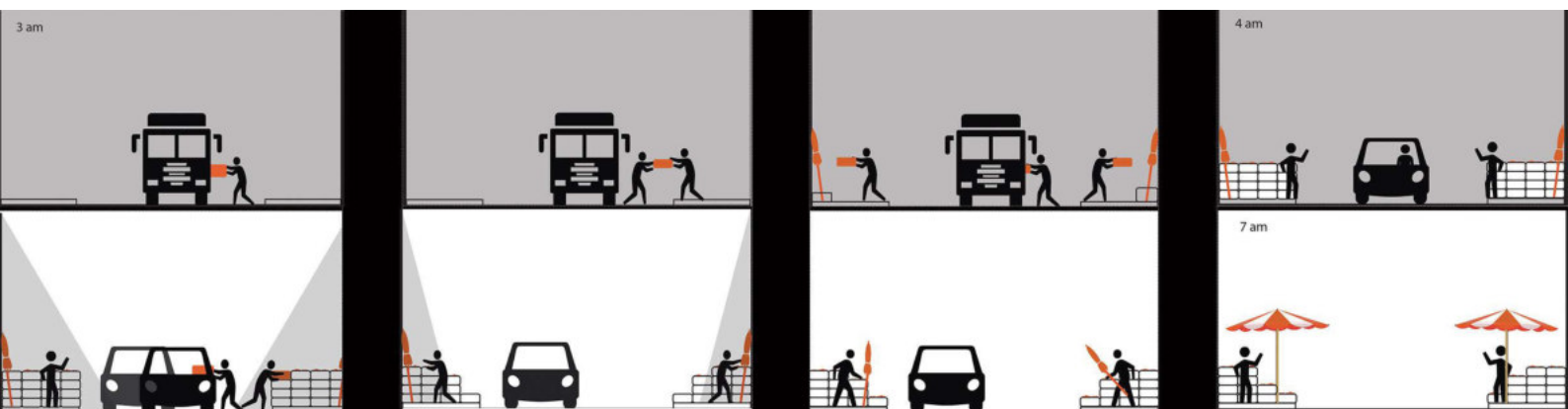


Imagen 364. Secuencia cotidiana a partir de las 3 am: en una hora arman los puestos. A las 7 am deben proteger la mercadería del sol. Al finalizar la jornada de trabajo, se produce la secuencia inversa. Búsqueda gráfica utilizada para un mapping callejero realizado a las 3.30 am en el MSR.

TECTÓNICA DE LO DISPONIBLE. Observamos la compleja secuencia cotidiana de montaje y desmontaje de los puestos de trabajo. Si bien en Quito la necesidad de mantenerse al resguardo de la exposición directa al sol es generalizada, la actividad laboral de esta asociación, que se dedica a vender exclusivamente frutas y verduras, exige, particularmente la protección solar. Realizamos colecciones devenidas de inventarios exhaustivos, más allá del área ocupada por la asociación “Ambrosio Lasso”, en el intento de aprender de los modos de “recombinar lo existente”. Analizamos las maneras habituales de organizar los puestos callejeros, fijar los límites y sostener en pie las sombrillas frente a la frecuente irrupción de fuertes ráfagas de viento. Como base para las estructuras de las sombrillas —las suelen llamar carpas—, en algunos casos, acarrean estructuras de caños de acero soldados en cruz, utilizan llantas de automóviles, superponen soluciones y, en ocasiones, añaden peso a partir de apilar grandes piedras. Todos estos recursos implican aumentar la cantidad, el volumen y el peso, cuestiones que complican el acarreo cotidiano.

En otro registro, relevamos los distintos tipos de carpas y sus variadas dimensiones. Los puestos más pequeños utilizan sombrillas individuales de planta circular o cuadrada de entre 2 y 3m de lado. Los puestos de mayor extensión suelen tender directamente superficies plásticas sobre estructuras metálicas más complejas. En el caso de algunos de los que se ubican sobre la calle Loja, que no desmontan los puestos, comparten la sombra arrojada por una carpa. Registramos también en esta zona, que los límites de la extensión de cada puesto se fijan en la calzada con el mismo recurso de pintar pero de color amarillo —que no siempre se cumplen, imagen 365, y suelen avanzar más allá de las veredas—o color rojo en las fachadas como se indica en la imagen 363.



Imagen 365. Parte del inventario de sombrillas, soportes y marcas de límites de los puestos callejeros próximos al Mercado San Roque, Quito.

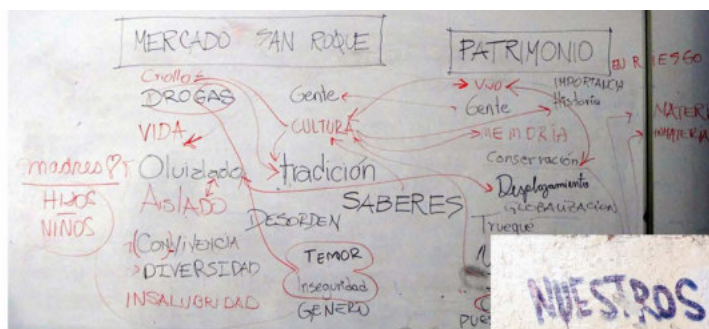


Imagen 366. Arriba, taller en la facultad sobre las posibles redes e imaginarios entre el MSR y la noción de patrimonio. Pintada callejera, próxima al MSR. Ph: Alejandra Buzaglo. Abajo, estudio fotográfico improvisado en la facultad para la campaña "SOS San Roque Patrimonio Vivo". Ph: Taller de Comunicación Social.

PATRIMONIO Y DEMORAS. Propusimos en la FADA una actividad reflexiva colectiva en torno a dos núcleos claves emergidos de las conversaciones con las y los trabajadores: Patrimonio y MSM. Cada participante escribiría la primer palabra que venía a su mente para dar cuenta de alguno o de ambos conceptos. Para MSR surgieron las palabras: criollos, drogas, vida, olvidado, madres, hijos, niños, aislado, convivencia, diversidad, insalubridad, gente, cultura, tradición, desorden, temor, inseguridad, género. Para patrimonio: vivo, en riesgo, importancia, historia, memoria, conservación, desplazamiento, material, inmaterial, globalización, trueque, nuestro, interculturalidad, cuidado, puesta en valor. Conscientes de la imposibilidad de reducir fenómenos ideológicos tan complejos, revelamos algunas conexiones posibles a los efectos de de-construir ciertos prejuicios. Agrupamos palabras referidas en principio a personas: criollos, madres, hijos, niños, gente; las que adjetivaban: olvidado, aislado, en riesgo, vivo, material, inmaterial, nuestro; las que daban cuenta de problemas: drogas, insalubridad, temor, desorden, desplazamientos y las que expresaban valores que podíamos identificar como "positivos": cultura, tradición, género, trueque, interculturalidad, cuidado, puesta en valor, convivencia, diversidad.

La inseguridad fue uno de los temas que emergía con recurrencia. ¿Inseguridad de quién?, ¿quiénes corren riesgos?, ¿quiénes están en peligro? y la vez, ¿a quiénes podría excluir cierta aplicación de la noción de patrimonio?, ¿qué saberes podrían invisibilizarse bajo la noción tradicionalmente asociada?. Historia, memoria, conservación, ¿acaso referiría el patrimonio solo al pasado?.

7 Recordamos otra anécdota en el trabajo del barrio Ludueña de Rosario. A las y los niños de la escuela de oficios les habían dado tarjetas para transportarse gratuitamente hasta una escuela en el centro de la ciudad, vinculada a los Salesianos, pero con más equipos y herramientas para desarrollar los trabajos. Diversos análisis se realizaron del por qué las y los jóvenes abandonaron esa "oportunidad". Las y los involucrados nos relataron que cuando subían a los colectivos, las personas se apartaban, cambiaban de asientos y comenzaron a sentirse "inseguros", esa fue la palabra elegida para explicar la sensación. Nuevamente esos temas que Elena Achili reconoce que no son tematizados, los mismos que observa Silvia Rivera Cusicanqui con el indio empequeñecido y las y los niños del barrio Ludueña "en blanco y negro". (Ver "Hedor y pulcritud").



Imagen 367. Estencileada por Quito “SOS San Roque Patrimonio Vivo”. Instrucciones para descargar el estencil de la página de facebook.

El concepto de patrimonio y la necesidad de su reformulación como instrumento operativo para la defensa del mercado fue clave. “Vivo” fue la palabra elegida. Decidimos crear una página en *facebook* y lanzar la campaña “SOS San Roque Patrimonio vivo”. Oportunidad para un juego de palabras, SOS remitía a la sigla internacional ante una emergencia, a la vez que al “sos” (eres) que, en nuestro argentino de origen, era una interpelación al MSR en el imperativo de la segunda persona del singular desde cierta solidaridad internacional, “...y la obra, que antes solo podía ser proyecto construido y ahora se abre a itinerarios, asesorías, acciones reivindicativas, rehabilitaciones, exposiciones, filmaciones, nuevos medios y otras actividades.” (Montaner: 2013).

Diseñamos el afiche para la campaña, montamos un estudio fotográfico en un taller de la FADA y convocábamos a las y los voluntarios a sumarse. Proyectábamos sobre las personas que portaban el cartel que exhortaba, “SOS San Roque Patrimonio vivo”, imágenes cotidianas del MSM que habíamos tomado durante la jornada anterior: un modo de que se vuelvan parte indisoluble del mercado, una suerte de compromiso público asumido. Participaron estudiantes, los colectivos invitados, las y los profesores y directivos y también personalidades locales de la cultura. Al día siguiente de lanzada la campaña por la red social, había alcanzado a 4451 publicaciones con 707 interacciones. Por iniciativa de las y los estudiantes, con la base del afiche realizamos un estencil y salimos a fijarlos por las zonas más “añiñadas”⁸ de Quito. Subimos a las redes el estencil y las instrucciones para descargarlo y salir a estencilear. Solicitábamos que después enviaran la fotografía del estencil en la ciudad. El sitio en las redes sociales sigue aún hoy activo (tres años después) y es un medio para difundir las diversas actividades productivas y culturales inherentes al MSR.

Mientras, coordinamos con la asociación “Ambrosio Lasso” la realización de una asamblea proyectual para el día siguiente. Ante la pregunta respecto de cuánto medía un puesto callejero nos respondieron en “pallets”: 1 o 2 pallets los chicos, 4 o 5 los grandes.

ASAMBLEA PROYECTUAL. Habíamos detectado 3 variables clave que posibilitaron preparar los dispositivos visuales para dinamizar la asamblea: la unidad de medida de los puestos (los pallets), la necesidad de la sombra (las sombrillas) y el problema de los límites (en el área de las dos cuadras sobre la calle Túpac Yupianqui entre Abdón Calderón y la calle Loja). Pero todavía había un obstáculo: para que los saberes circulen debe existir confianza entre las y los participantes.

La educación popular brindaba algunas herramientas ligadas a la construcción de vínculos que facilitan las conversaciones pero



Imagen 368. Preparación del espacio y actividades previas a la asamblea proyectual para dinamizar la confianza en el encuentro. Despliegue de plano escala 1:25 ocupando todo el espacio entre las y los participantes. Ph: Taller de Comunicación Social.



Imagen 369. Propuesta para la asamblea. Objeciones. Presentación de situaciones conflictivas. Ph: Taller de Comunicación Social.

no teníamos experiencia previa de trabajo con una comunidad quichua. “Darse las manos es una costumbre bien recibida” nos aconsejó Junior, el sociólogo brasileño de USINA. Propusimos desarmar la alineación original de las sillas del auditorio, armar un círculo y realizamos dos prácticas colectivas: con-formar entre todas y todos el mayor y el menor espacio posible. Hasta ahí, risas.

Desplegamos luego el plano del área en escala 1:25, ocupando todo el espacio del suelo de la reunión, y repartimos fichas: pallets, sombrillas y cajones (estos últimos no se utilizaron). Abatimos las fachadas—relevadas a través de fotografías—hacia ambos lados de la calle principal. Esta técnica, presente en el modo intuitivo en que las y los niños dibujan perspectivas verticales o “en planta” y relevable en dibujos propios de culturas arcaicas, facilitó a las y los participantes comprender el espacio y sus medidas rápidamente. La propuesta fue ubicar sus fichas (pallets en escala) en el plano, cuestión que visibilizó conflictos al interior de la asociación. La negativa por parte un participante de ubicar sus fichas hizo evidente la arbitrariedad respecto de la cantidad de espacio que cada cual posee para exponer su mercadería. Una mujer lo acusó de tener 7 pallets, motivo por el cual, ella quedaba fuera de la línea de la vereda, único espacio permitido para que sea posible la circulación de mercaderías, personas y vehículos. Fue allí donde se consensuó, cuestión no exenta de conflictividad atenuada en un ámbito lúdico, la necesidad de ceder espacio en función de un bien común—como en la dinámica primera—: “o la normativa nos incluye a todas y todos o no hay normativa”.

La identificación de que todos los puestos requieren de sombra para proteger las frutas y las verduras, fue oportunidad de dimensionar hacia la normativa. La distancia entre los empotramientos de las sombrillas, que decidieron compartir en la vereda, múltiplo de la medida de los pallets, sería la huella que fijaría las ubicaciones relativas. A pedido de las y los participantes, dejamos los dispositivos con los que se desarrolló la *asamblea proyectual* ya que consideraron que existían ciertas cuestiones no



Imagen 370. Dispositivos visuales para dinamizar la asamblea proyectual. Plano escala 1:25. Fichas: sombrillas y “pallets” o tarimas de madera.

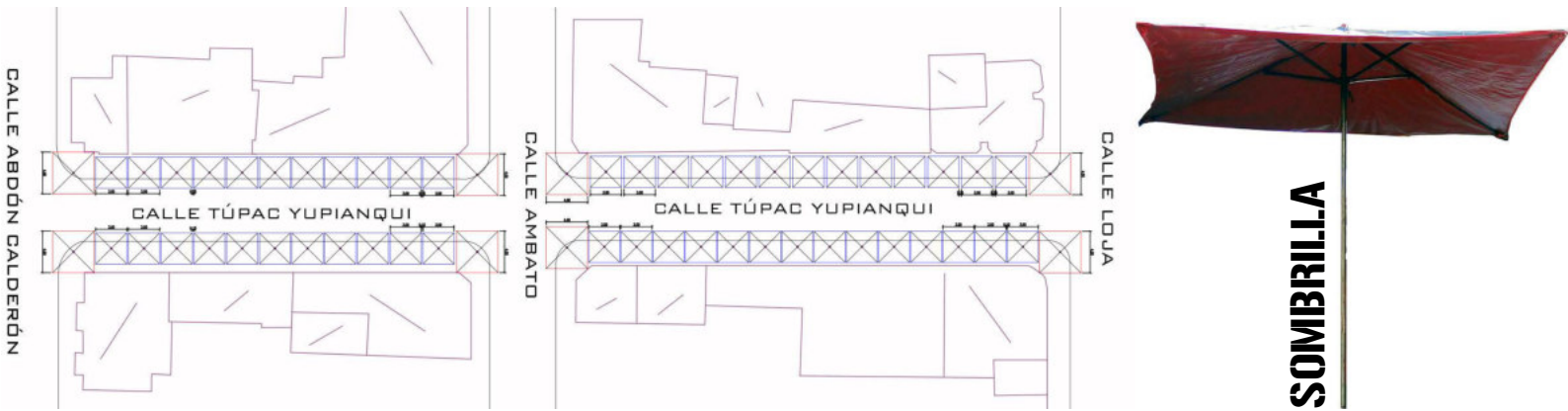


Imagen 371. Hacia una normativa. Elementos efímeros, removibles. Plano de distribución de sombrillas.

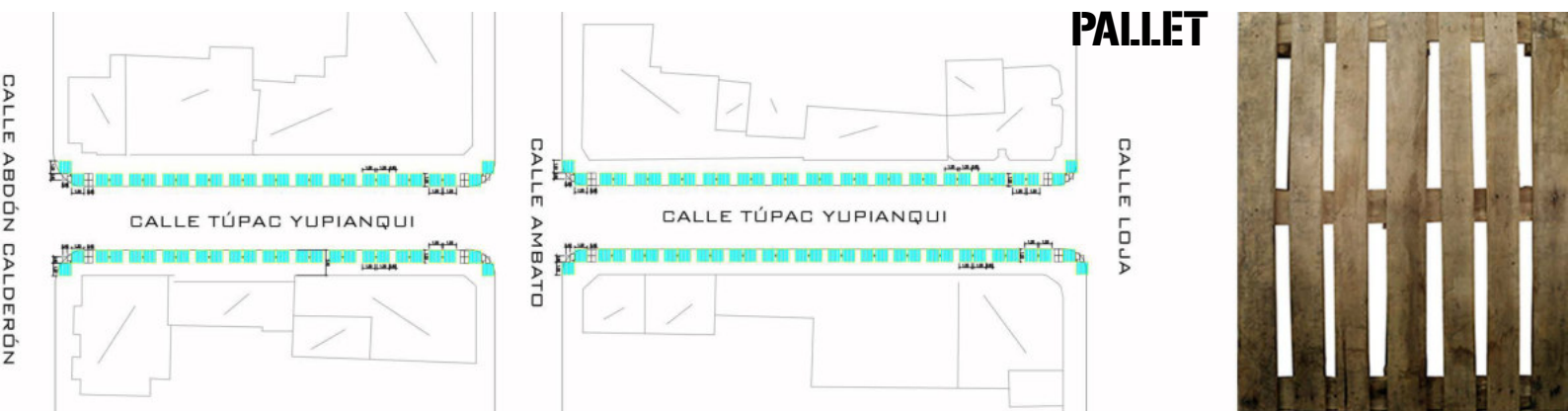


Imagen 372. Hacia una normativa. Elementos efímeros, removibles. Plano de distribución de tarimas de madera (pallets).

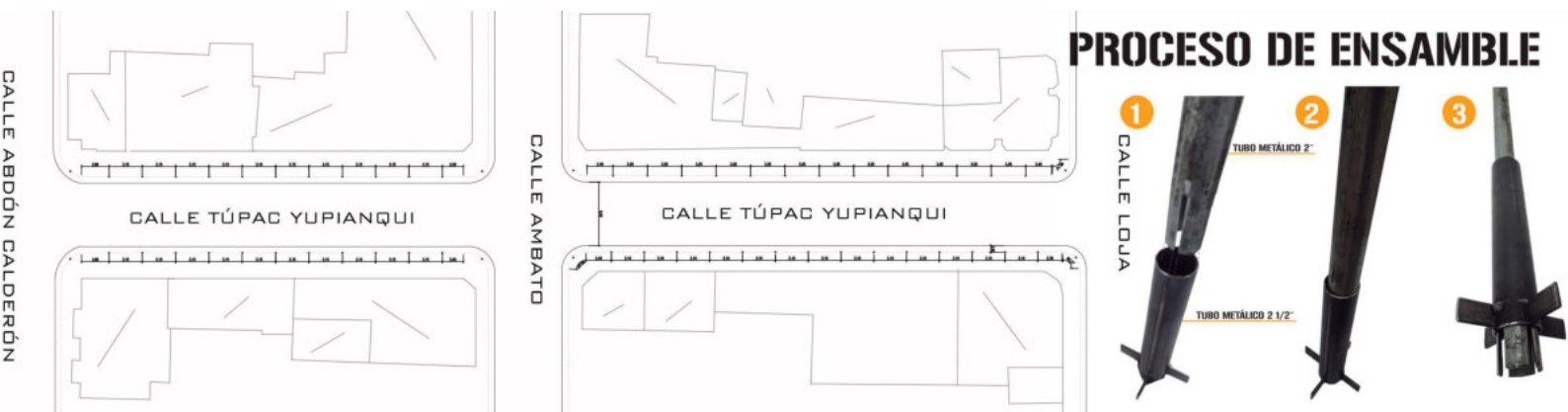


Imagen 373. Hacia una normativa. Elementos fijos. Plano de distribución de elementos para empotramiento de las sombrillas.



Imagen 374. Mapping a las 3:50 am. Las trabajadoras se suman a la campaña en las redes sociales. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

saldadas que debían continuar trabajando al interior de la organización. Las y los integrantes de la asociación resolvieron plastificar el soporte porque estimaron que el dispositivo provisto sería utilizado en reiteradas ocasiones.

La asamblea proyectual como metodología y herramienta, posibilitó resolver un problema tan complejo como el involucrado en conflictos que atañen a la propiedad privada y a la necesidad de cederla. Cuando el interés colectivo es más urgente que el individual, y en el marco de la necesidad de presentar una normativa a las autoridades de la ciudad para mantener los puestos callejeros de trabajo, la estrategia lúdica, visual y proyectual que propuso esta asamblea posibilitó abrir caminos.

Trabajamos en el diseño de la pieza que quedaría empotrada en la vereda. Un caño de acero de sección circular que pudiera



Imagen 375. Prototipo de soporte de la sombrilla. Prueba y colocación en la vereda de la asociación “Ambrosio Lasso”, retirando solo 2 ladrillos. Ph: Daniel Viú.



Imagen 376. Portada de parte del documento entregado. Desarrollo de la pieza prototipo de soporte empotrado para la sombrilla. Trabajos de colocación.

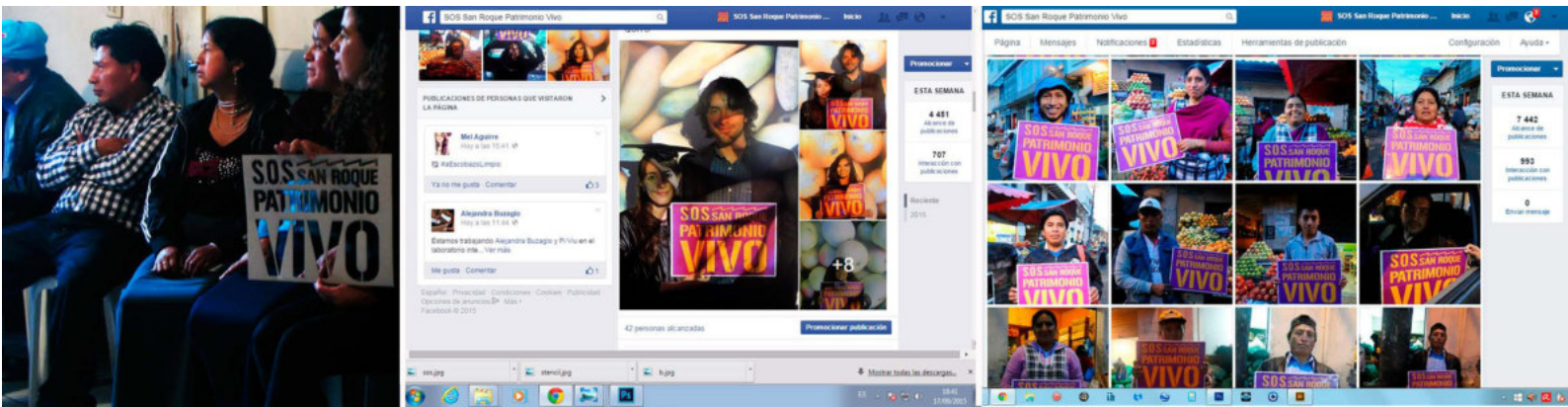


Imagen 377. Presentación del estétel a la asociación. Fotos para la campaña tomadas en el estudio con estudiantes y en la calle con las y los trabajadores.

recibir a la columna de la sombrilla que, con solo realizarle dos pequeñas ranuras perpendiculares entre sí, impedía el giro por efecto del viento. La pieza cilíndrica, fija y embutida en el suelo, que recibía a la sombrilla, tenía soldada en la base, una cruz realizada con planchuelas. Realizamos un prototipo en los talleres de la FADA, diseñamos una tapa para que el orificio no se obstruyera o produjera algún accidente, y lo colocamos en la vereda de la asociación con la participación de algunos trabajadores.

Les entregamos una carpeta con los planos que describían la posición de las piezas que irían empotradas en las veredas: ya estaba colocada la primera (y sabían hacerlo). Dos planos más daban una distribución posible de los puestos debajo de la sombra que acordaron compartir. Un manual para reproducir el soporte de las sombrillas, con las instrucciones ilustradas con fotografías, paso a paso, completaba el material. Ya tenían un instrumento para “hablar” con las autoridades municipales.

Las y los trabajadores solicitaron que les dejemos también los esténciles, un participante relató su experiencia de “grafitero”. Después de un mapping que realizamos en el MSR a las 3:50 am, se sumaron a la campaña de *facebook*, (las y los trabajadores eran *usuarios*). Para esas fotografías no había estudio montado: las y los protagonistas están directamente inmersos en el MSR.

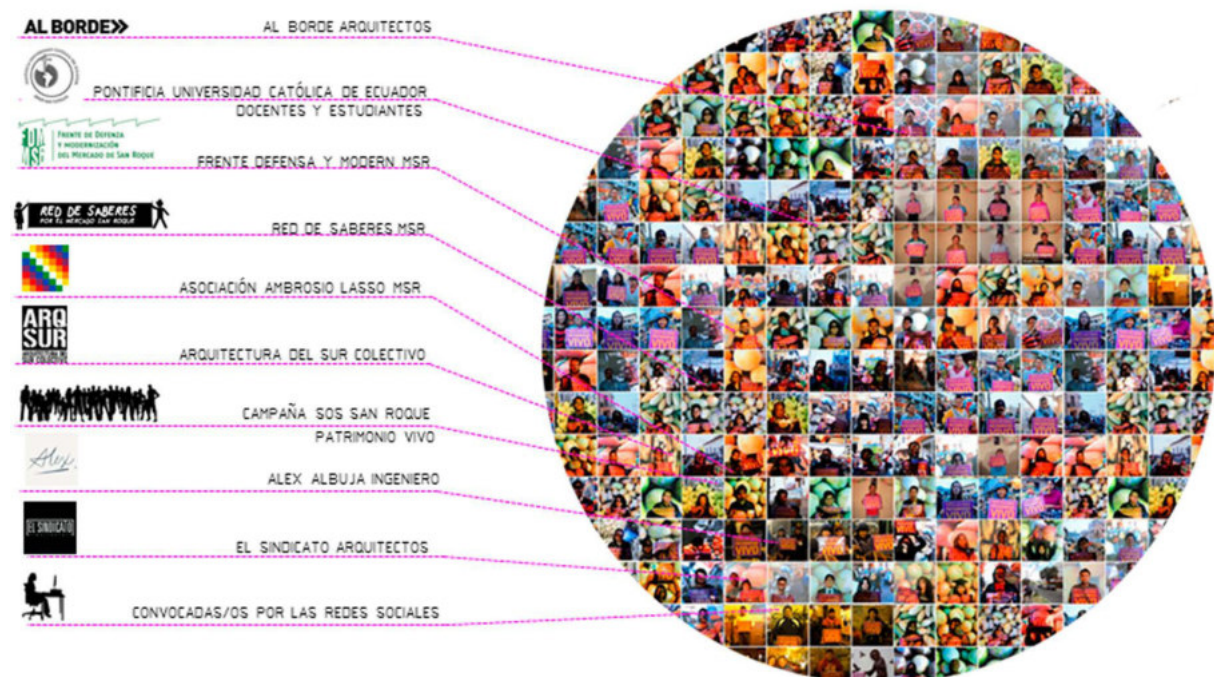


Imagen 378. Gestión colaborativa de la participación y lo disponible.

Las etnografías reflexivas dan cuenta de las maneras en que un investigador cambia como resultado del trabajo de campo. Las etnografías reflexivas/narrativas existen en un continuum que va desde la investigación a partir de la biografía del etnógrafo, al etnógrafo estudiando su vida junto con la de otros miembros de una cultura, a las memorias etnográficas (Ellis, 2004: 50) o “relatos confesionales” (Van Maanen, 1988), donde los esfuerzos que se realizan en la trastienda de la investigación etnográfica se vuelven el foco de la investigación (Ellis, 2004). Carolyn Ellis, Adams y Bochner, 2010.

HACKEAR el espacio político.
Los derechos como construcción.



HACKTEAR
(EL ESPACIO POLÍTICO)

CLANDESTINO

ESPACIO DE MEMORIA¹. Ex CCD Servicio de Informaciones de Rosario. Rosario, 2013-2015.

El *Espacio de Memoria* es otro tipo de soporte material de las memorias, en este caso, al interior de un edificio público emblemático: la actual Sede de Gobierno de la Provincia de Santa Fe en Rosario. Durante la última dictadura cívico-militar, albergaba a la Jefatura de Policía y al Cuerpo de Bomberos en una edificación que abarca la manzana delimitada por las calles Santa Fe, Moreno, San Lorenzo y Dorrego. El sector que ocupa el *Espacio de Memoria* tiene cierta autonomía y la posibilidad de funcionar independientemente del resto. Se ubica en la esquina que definen las calles Dorrego y San Lorenzo. Allí desarrolló su siniestra actividad el Servicio de Informaciones de la Policía (SI), el Centro Clandestino de Detención paradigmático que operó, entre los años 1976 y 1979, bajo el Comando del II Cuerpo del Ejército. Por este lugar pasaron la mayor cantidad de personas detenidas desaparecidas de la región, aproximadamente, 2000. En el marco de los peritajes² que realizamos a pedido de la Justicia Federal en el año 2008, hallamos en los planos del proyecto original de 1910, que allí se alojaba la vivienda del Jefe de Bomberos. Probablemente, la privacidad que inscribe una vivienda, halla visibilizado a ese sector como oportunidad para realizar actividades clandestinas³. Los límites de este lugar son claramente identificables en términos formales, espaciales y funcionales.

Tras la finalización del Contrato de Comodato⁴ por la gestión del “Centro popular de la memoria”⁵ en el lugar donde operara el ex CCD entre el Gobierno de la Provincia de Santa Fe y algunos organismos de DD.HH., la Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia de Santa Fe retoma su injerencia en el espacio, inicialmente⁶, en un trabajo conjunto con los ministerios de Justicia y DD.HH, Gobierno y Reforma del Estado e Innovación y Cultura. El Estado se proponía un proyecto integral de preservación ante el riesgo de colapso inminente de algunas estructuras y revoques que obligaran, por aquel entonces, a suspender los recorridos habituales programados por el sitio. Probablemente nuestra experticia en los peritajes realizados para los juicios mostraba un conocimiento del edificio que haya motivado la convocatoria del Estado Provincial para contratarnos con el objetivo de proyectar y dirigir las obras para un “Espacio de Memoria” en el ex CCD.

Como mencionáramos en esta tesis, en ocasión de los relevamientos y ejecución de los planos y las maquetas de los ex CCDs, el entonces Juez Subrogante Dr. Germán Sutter Schneider nos había impuesto la restricción de no conversar con las y los sobrevivientes respecto a los edificios, en el intento de agudizar las percepciones sin pre-juicios: “que sea la propia materialidad la que hable”. Si bien ese trabajo previo era clave por el conocimiento exhaustivo del edificio, para la co-construcción de otros conocimientos necesarios para realizar un proyecto sostenible, no era suficiente. En el contexto de la convocatoria oficial, con protocolos de acción fuertemente pautados en referencia a los tiempos, las reglamentaciones respecto de las normas de higiene y seguridad y del ingreso y egreso de las personas a los edificios y obras en construcción, entre otros, la inclusión de esta experiencia en la tesis muestra que es posible el abordaje proyectual con aspectos operacionales y ético-políticos similares a los

Imagen 379. Página anterior. Espacio de Memoria. Rosario, 2015. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

1 El Estado provincial decidió nombrar de este modo a este espacio para las memorias.

2 La actividad y algunos detalles se describen en la introducción de esta tesis, particularmente, en las notas 7, 8 y 9.

3 Para algunas y algunos sobrevivientes, es más preciso en este caso hablar de Centro de Detención Clandestina en lugar de Centro Clandestino de Detención, ya que no se trataba de un lugar clandestino, sí lo era el accionar en su interior.

4 El 10 de mayo del año 2002, con la Jefatura de Policía todavía ocupando el edificio, se firmó el Contrato de Comodato por 10 años entre el Gobierno de la Provincia de Santa Fe, encabezado por el entonces gobernador Carlos Alberto Reutemann, y diversas organizaciones de DD.HH., para la utilización del sector donde funcionara el CCD para un espacio de memoria. En el complejo contexto social y político de reclamo de los movimientos sociales y de DD.HH. por Verdad y Justicia por las víctimas de diciembre del año anterior, algunas como la APDH no aceptaron formar parte del contrato.

5 Nombre que acordaron los organismos participantes del comodato: Madres de la Plaza 25 de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo filial Rosario, Familiares de Detenidos Desaparecidos por Razones Políticas de Rosario, Liga Argentina por los Derechos del Hombre de Rosario, Movimiento Ecueménico por los DD.HH de Rosario, Secretaría de DD.HH de AMSAFE provincial, HIJOS Rosario.

6 En la actualidad la gestión del espacio ha perdido el impulso conjunto, lo que implica, una reducción sustantiva del presupuesto destinado para su funcionamiento..

desarrollados en un laboratorio proyectual promovido por organizaciones, movimientos sociales y participantes de arquitecturas colectivas. Ciertas estrategias, desarrolladas en los procesos para el proyecto y dirección técnica de este memorial emprendido por el Estado implican, de nuestra parte, una suerte de *hackeo* del “espacio político” en términos arendtianos (Di Pego, Anabella, 2006: 2) al ejercer, en ocasiones, el “derecho a la ilegalidad”. (Borja, 2002: 3).

PALIMPSESTO SIMBÓLICO. Como parte de las investigaciones complementarias en ocasión de los peritajes, realizamos búsquedas de documentos en archivos de oficinas públicas. Tal como sucediera en los casos anteriores y siguientes, constatamos la no existencia de planos que registren a los edificios donde funcionaron CCDs: todos fueron sistemáticamente desaparecidos. En el caso del ex SI, por ubicarse en un sector de un edificio institucional e inventariado como patrimonio arquitectónico de la ciudad, confiábamos encontrarlo. Se trata de un edificio muy particular, proyectado en el año 1910 para el primer centenario de nuestra Patria, con el desarrollo de un extenso programa para albergar a la Jefatura Política⁷ y al Cuerpo de Bomberos en la ciudad de Rosario. En la municipalidad de Rosario encontramos solo una planilla con una fotografía y datos generales. En el Archivo General de la Provincia en la ciudad de Santa Fe, ubicado entonces en la histórica casa del Brigadier Estanislao López, encontramos el legajo completo, descrito en cinco tomos, de la obra proyectada por el arquitecto catalán Manuel Torres Armengol con detalles del seguimiento de las ejecuciones, variadas muestras de terminaciones y anotaciones diversas. Claramente se notaba, dentro de un edificio de composición de doble simetría axial, que hacia la parte que se desarrolla desde la mitad del eje Este-Oeste y en dirección a la calle San Lorenzo, disminuían la calidad de las terminaciones y detalles en lo que era el área destinada a los bomberos, cuerpo tradicionalmente de menor jerarquía. Sobre calle Santa Fe se ubica el ingreso principal al edificio que conduce al ala gubernamental con sus halles y salones que se describen con minuciosidad. Si bien existía ese desequilibrio en los detalles desarrollados en los geometrales y demás observaciones, en el lugar que ocupó el ex SI alcanzábamos a leer “Habitación Gefé”, con lo cual pudimos realizar las inferencias respecto de la oportunidad para su utilización entre los años 1976 y 1979.

Un palimpsesto es un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior que fue borrada para presentar otra versión de un hecho. Descifrar los palimpsestos es tarea apasionante, pues permite el encuentro con una verdad que ha sido olvidada y sustituida por otra versión interesada. El hallazgo de un palimpsesto es siempre ocasión de debate ante la realidad de nuevo inventada e interpretada. (Desclee De Brouwer, 2003).

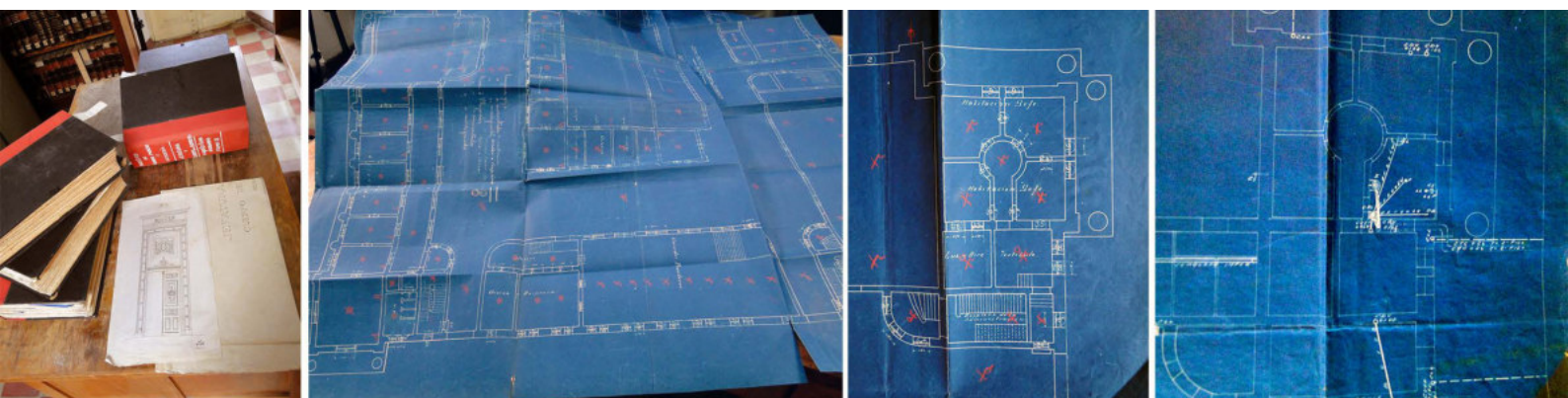


Imagen 380. Legajo en 5 tomos de la “Jefatura y Cuerpo de Bombero” en el Archivo General de la Provincia, Santa Fe. Plano general del edificio de la “Jefatura y Cuerpo de Bombero”. Detalle del sector “Habitación Gefé”. Plano de instalaciones sanitarias que indica la ubicación del baño. Ph: Alejandra Buzaglo, 2009.

⁷ El devenir histórico y político de nuestra ciudad, a modo de muestra de lo acontecido en el país, es relatado a través de este edificio en la película “La Arquitectura del Crimen” del director Federico Actis y producido integralmente por “Señal Santa Fe”, estrenado en el año 2016. Parte de las investigaciones realizadas en ocasión del proyecto para el Espacio de Memoria fue compartida con el director y equipo de producción. En <https://www.youtube.com/watch?v=IMWTJ515JD0> (Consulta 24/3/2016).



Imagen 381. Huellas de escrituras sobre escrituras. El edificio destinado originalmente a “Jefatura Política” (su actual destino) y el devenir político del país que propiciara el cambio de la inscripción en la fachada principal a “Jefatura de Policía”. Gentileza Federico Actis.

Nuestro trabajo se concentró en descifrar cuidadosamente un palimpsesto, precisamente, por la responsabilidad que la tarea significaba en el contexto de los juicios a genocidas en los que, como en nuestra actividad, se extremaron las precauciones en todas las instancias de recopilación de pruebas para impartir Justicia. En la ciudad de Santa Fe, tampoco existen registros de las importantes reformas realizadas en el interior del ex SI y orientadas por personal técnico de la Policía, algunas de ellas, iniciadas en el año 1976⁸ y hacia el final del funcionamiento como CCD⁹. Tampoco en la Sección de Planificación y Arquitectura¹⁰ de la Policía están los planos que describen esas reformas. En el caso del ex SI, no son solo guiños en los registros políticos y simbólicos como en los de la fachada ilustrado en la imagen de arriba. Se trata de intervenciones que cambiaron sustancialmente la espacialidad de manera que confundían a las y los sobrevivientes cuando volvieron a ingresar al lugar en el contexto de las testimoniales para los juicios. Tal como constatáramos, esto sucedió en otros lugares del país donde funcionaron CCD —un ejemplo análogo es el D2¹¹ en la ciudad de Córdoba— como posibles intentos de “camuflar” y transformar con el fin de tergiversar lo acontecido.

La reforma principal en el ex SI consiste en la ejecución de una losa de viguetas que cubre toda la superficie generando un entrepiso. Otras acciones puntuales clave, a los efectos de los reconocimientos, fueron el cierre de una puerta —indicada con el número 24 en el plano original en la imagen 380— que comunicaba la *sala de torturas* (baño original de la vivienda) con la oficina del genocida Rubén Lo Fiego (habitación contigua hacia el Norte), la realización de un vano para ventanilla de atención al público con cielorraso machimbrado de madera y la apertura de otra puerta hacia el espacio de distribución de planta circular.

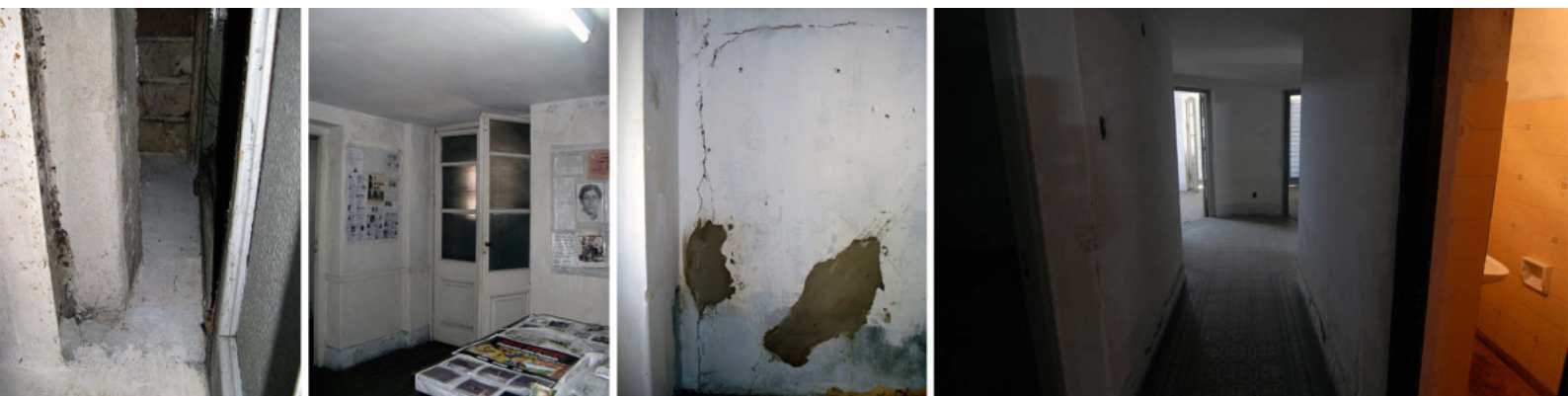


Imagen 382. Marcas y registros de las reformas. PH: Alejandra Buzaglo, 2009. Pasillo, rotonda y baño. después del entrepiso. Ph: César Arfeliz, 2006.

8 Los testimonios de sobrevivientes afirman que, en ocasiones, los mismos presos políticos fueron utilizados como mano de obra esclava, tal es el caso de los hermanos Pascua. En CD 2, con material extra de “La Arquitectura del Crimen”.

9 El caso “Galdame” precipitó el fin del accionar en el SI por el conflicto diplomático desatado en el contexto del asesinato del militante socialista Conrado Galdame en el que la policía, para fraguar el crimen con un simulacro de enfrentamiento, mató a Rory Céspedes Chung y a su hermana María Antonieta Céspedes Chung, ambos ciudadanos peruanos que vivían con él.

10 En el documental “La Arquitectura del Crimen” se registra el momento preciso en que se realiza la búsqueda de los planos faltantes.

11 CCD que funcionara en el Departamento de Informaciones de la Policía de la Provincia de Córdoba.

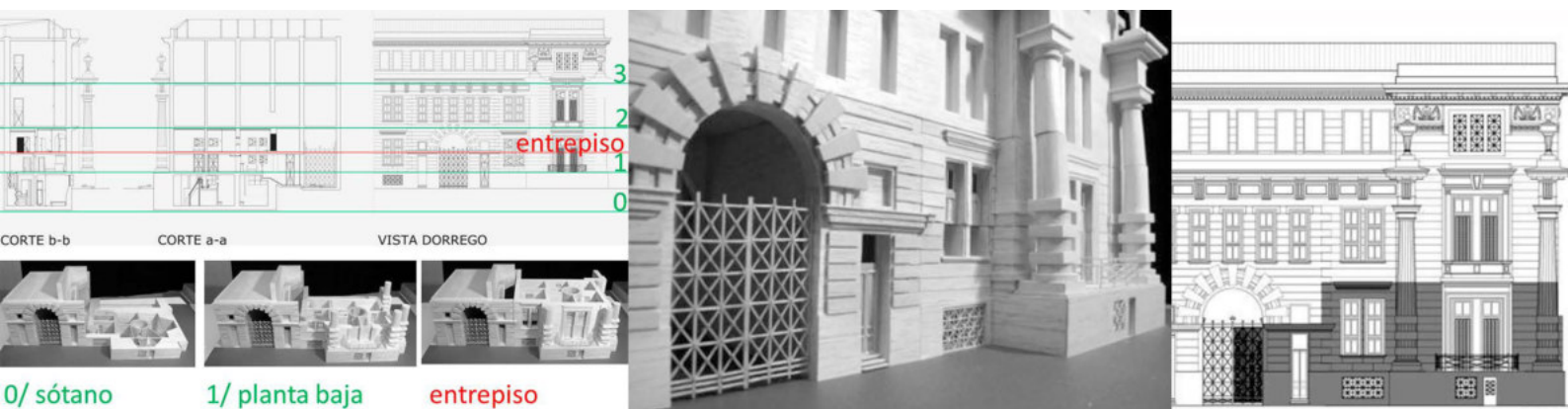


Imagen 383. Reformas significativas en el espacio original, maquetas que describen los tres niveles de uso resultantes de las intervenciones edilicias. Superponiendo las tres maquetas se completa el volumen del sector de la esquina de San Lorenzo y Dorrego. Sector del ex SI señalado en la fachada.

En el contexto de la realización de los peritajes durante el año 2009, identificamos estas operaciones edilicias a través de diferentes huellas, desconocíamos el funcionamiento del CCD, por lo tanto, no sabíamos del lugar de la *sala de torturas* ni de quienes desarrollaban la actividad represiva. Reconocíamos texturas, terminaciones originales, nuevas, etc. En el caso de la losa de entrepiso la operación era muy evidente además de burda, fundamentalmente en el encuentro de las carpinterías existentes con la nueva estructura. En las aberturas de la fachada, la losa se interrumpía 10cm antes de tocar el muro, apoyada sobre un perfil de acero a la vista (imagen 382); desde el exterior, las celosías metálicas están completas y mantienen la escala del espacio original desde el exterior. Las puertas interiores exhibían molduras discontinuas y paños vidriados alterados en el tamaño, desplazamientos de las bisagras, cerraduras y boca llaves. La nueva puerta, desde la ex *sala de torturas* hacia el pasillo, era una pequeña puerta placa común con marco de chapa que contrastaba con las existentes. La pared levantada y rovocada en el lugar del vano de la puerta 24, dejaba ver algunas fisuras que marcaban su ubicación. Las interrupciones de la continuidad del zócalo de cemento y de una guarda perimetral de madera, verificaban la posición original. Sin conocer los testimonios, con los planos originales, las marcas y huellas en el edificio, declaramos en el marco de la “Megacausa Feced” que se desarrolla en los Tribunales Federales de Rosario: la materialidad “hablaba” por sí sola.

Cuando el Estado Provincial nos convoca en el año 2013, el edificio se había deteriorado significativamente. Habían pasado cinco años desde los peritajes y las filtraciones insistentes de agua se agravaron porque una viga principal en el sótano, compuesta de 3 perfiles de acero, cedió, provocando un descenso de la losa superior con una flecha de 10cm. Con ella, cedió también la losa del balcón sobre calle Dorrego y el agua ingresaba como por un embudo y en forma de cortina. La sobrecarga provocada durante 35 años por la losa de entrepiso en toda la planta, los debilitamientos de la estructura original producidas por reformas en el sótano —por la demolición del muro perpendicular a la viga cedida para realizar un puente de estructura liviana para resolver, improvisadamente, el espacio de un panóptico, debiendo para ello perforar el muro cilíndrico en el sótano para poder acceder y, con lo cual, la viga quedó sin muro debajo y apoyaba prácticamente en un vacío —, agravados por la humedad, se constituyeron en riesgos para quienes mantenían¹² los recorridos formativos por el sitio.

Cuando iniciamos el proyecto, no existían demasiados antecedentes respecto de cómo proceder en estos sitios de la Argentina que son documentos de memoria por lo acontecido durante la dictadura. Había un fuerte debate al respecto a nivel nacional que

12

Desde la apertura del espacio como “Centro popular de la memoria” y continuados por Gloria Cantelero, incorporada a la Secretaría de DD.HH., sede en Rosario.

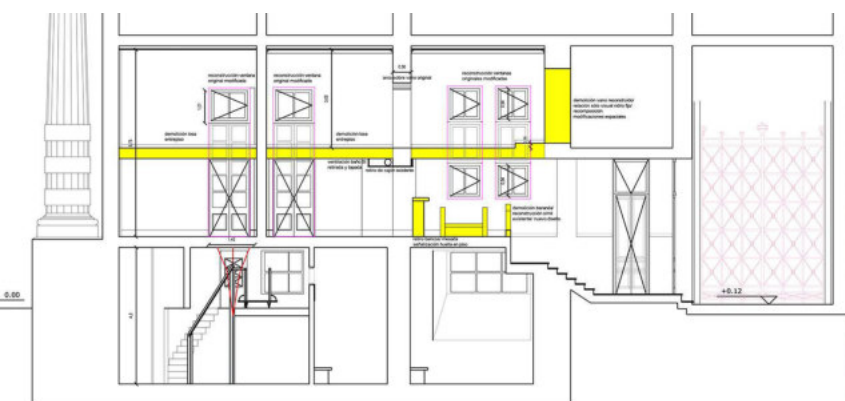


Imagen 384. Losa de entepiso y construcciones agregadas. El espacio de la otrora sala de torturas dividido en dos niveles de uso. En la planta primer nivel sobre la vereda, apertura de vano para atención al público con agregado de cielorraso de madera. Arriba, cielorraso con molduras originales deterioradas.

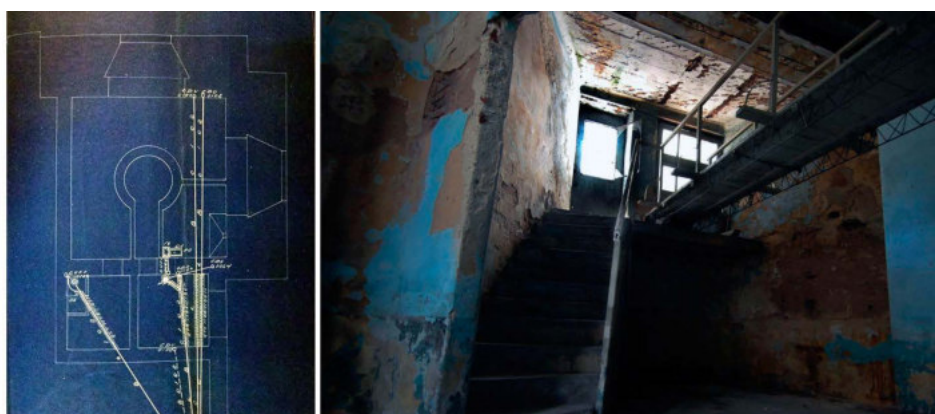
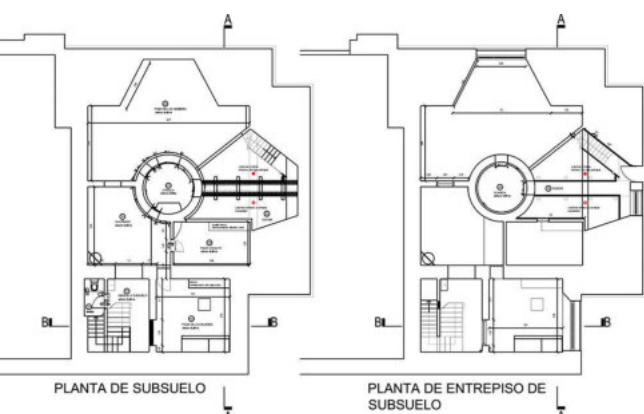


Imagen 385. Planta de subsuelo y de entepiso a modo de panóptico. Puente de estructura metálica sobre la traza de un muro demolido para su ejecución.



Imagen 385. Detalle de la posición de la viga en riesgo en la maqueta. Vano de ingreso al panóptico que debilita el apoyo de la viga perpendicular a la que cedió. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

en extremo simplificado, cubría el inmenso abanico de posturas entre quienes sostienen que estos lugares deben mantenerse intactos hasta las y los que, de hecho, los venían interviniendo —como en el D2 en Córdoba con criterios diferentes a los que en ese entonces se aplicaban en la ex ESMA¹³. En el caso del ex SI, las controversias se habían iniciado desde la sustanciación del contrato de comodato y en un contexto adverso de convivencia con las fuerzas policiales que continuaban funcionando¹⁴ en el resto del edificio. Prueba de ello son los atentados sufridos al entonces “Centro popular de la memoria” durante el año 2003,

¹³ Criterios previos a las intervenciones a cargo de la oficina de arquitectura de Roberto Busnelli, entre los años 2013 y 2015.

¹⁴ En el marco del lento proceso de traslado de la Jefatura de policía de la Unidad Regional II al predio que ocupaba la ex Fábrica Militar de Armas Domingo Matheu —donde funcionó otro CCD que peritamos en Ovidio Lagos al 5.200—, iniciado en el año 1999 a instancias del entonces Gobernador Jorge Obeid.

tanto mediante el ingreso de personas que dejaron inscripciones en las paredes reivindicando el accionar del terrorismo de Estado con dibujos de esvásticas y provocaciones, como con el intento de inundar el espacio desde la planta superior. Si bien por aquel entonces fue motivo de discusiones qué hacer con las huellas de la agresión, la decisión de “blanquear” el lugar por parte de quienes pretendían reuniones de trabajo en un lugar libre de estas marcas de violencia, triunfó a la opinión de las y los que coincidían en preservarlas. Un equipo de investigación¹⁵ de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR se había propuesto una compleja actividad arqueológica convocando distintos saberes, los de las y los sobrevivientes, los de las organizaciones de DD.HH. y los de quienes participaban del proyecto, provenientes de las varias carreras de Ciencias Sociales. Las imágenes de estas inscripciones están registradas en el libro *“El Pozo”*¹⁶ que relata la experiencia de investigación,

...nos encontramos con inscripciones en apoyo a los dictadores. Días más tarde, estas mismas inscripciones habían sido esfumadas, borroneadas, “vaya a saber por quién”[...] lo que fotografiamos es la presencia de los antiguos “dueños” del lugar, es la voluntad política de sus secuaces, es la pugna histórica entre distintos proyectos por el poder. (Bianchi, Silvia, 2009: 542).

El equipo de investigación cesó su actividad en el espacio. Las discusiones entre las organizaciones que gestionaban el lugar se profundizaron en torno a los criterios de preservación y actuación. Sin ningún apoyo económico, agregaron pasamanos a las escaleras porque las Madres y las demás personas mayores las necesitaban para subir y bajar al entresuelo y una baranda de protección¹⁷ de la escalera de acceso al sótano. Una actividad organizada por el MEDH con estudiantes de Bellas Artes, habría dejado el mural en el espacio de llegada al ex SI., tapando la inscripción “Feced pase” que todavía dejaba verse (Bianchi, Silvia: 2009: 575). Se trataba del intento sostenido por una parcialidad que se proponía “cambiar la energía” de ese espacio, apostar por la vida, por los mensajes de esperanza y de futuro que, sin proponérselo, ponían en riesgo evidencia material. ¿Qué haríamos entonces hoy en este lugar?. Era necesario el intento de convocar las voces y las diversas experiencias que desde el año 2002 habían imaginado y luchado por alternativas de acción, varias, retiradas hacía tiempo de las disputas por el sentido de ese espacio.

DEMORAS Y AGENDA CO-CONSTRUIDA: entre el saber técnico y los testimonios.

Cuando testimoniamos, expusimos con certeza qué partes del edificio eran originales y cuales correspondían a reformas, cuestión que interesaba particularmente al Tribunal por los testimonios de las y los sobrevivientes. No podíamos afirmar en qué momento se había realizado cada una. En el marco del proyecto del espacio, y sin las restricciones de conversar con sobrevivientes, nos avocamos a otras búsquedas, ahora basadas en los testimonios. Si bien las patologías edilicias eran claras, no realizamos ningún esbozo proyectual—cosa que preocupaba a representantes del Estado provincial que reclamaban “los avances”— antes de participar de encuentros con sobrevivientes, con y sin actividad política en ese presente, integrantes del “Colectivo de Ex Presos Políticos”, organismos de DD.HH.(Madres de la Plaza 25 de Mayo, Abuelas filial Rosario, H.I.J.O.S. Regional Rosario, Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas de Rosario, MEDH, APDH), con la antropóloga Silvia Bianchi y miembros su equipo de investigación¹⁸, movimientos sociales y docentes de distintos niveles¹⁹. Se trataba de la co-construcción de una

15 Equipo de Investigación por la Memoria Político Cultural en el marco del proyecto radicado en la SECYT de la UNR, “Antropología política del pasado reciente: recuperación y análisis de la memoria histórico-política (Rosario, 1955-1983)”. Directora: Silvia Bianchi, UNR SeCyT-HUM84-19/4303.

16 En torno a los conflictos suscitados después de publicación de este libro entre Silvia Bianchi, como responsable, y la Agrupación H.I.J.O.S por la preservación de la identidad de quienes no habían autorizado, la publicación debió reformularse en libro para una 2ª edición. Fue también motivo de controversia, nominar a este CCD como “el pozo”.

17 Todas las estructuras fueron reutilizadas en el proyecto, aprovechándolas como base para el soporte de vidrios templados.

18 Gabriela González y David A. Rossetto contribuyeron en el nuevo proyecto.

19 Nos reservamos en esta tesis, la identidad de todas y todos los que testimoniaron y participaron de esta co-construcción. Pueden rastrearse en documentos oficiales en los que debíamos dar cuenta de las actividades para el proyecto y de las que se continuaron durante la dirección de la ejecución de las obras. En la película “La Arquitectura

compleja urdimbre que entre-tejía la evidencia material con los testimonios: dos tipos de saberes del que emergían nuevos conocimientos, tanto materiales y simbólicos para el proyecto de arquitectura como para la re-construcción de nuestra historia reciente de la que se pretendieron eliminar los vestigios.

Pudimos acceder a unas fotocopias que se conservaron salvándose del histórico robo de los expedientes de la CONADEP²⁰ de los Tribunales Provinciales de Rosario en octubre de 1984²¹. Ocho meses antes, después de una inspección al ex SI, la “Sección de Planificación y Arquitectura de la Policía” había realizado un informe en el que se identifican tres etapas de reformas. La primera, en el año 1976, coincide con los testimonios de las y los pocos sobrevivientes que permanecieron hacinados en *favela*. Así llamaban a un pequeño entrepiso al que se accedía por una angosta escalera a la derecha del vestíbulo de ingreso. Recuerdan ventanas bajas al ras del suelo —las banderolas de las puertas que quedaban por encima de la nueva losa, imagen 386— desde donde podían ver la doble altura del espacio contiguo por el que ingresaban tanto represores como las y los detenidos. La otra reforma significativa coincide con el “acondicionamiento” del baño original para el funcionamiento de la *sala de torturas*. El baño del SI quedaba reducido a un pequeño espacio que contenía el inodoro detrás de una división del local. El recuerdo de instalaciones sanitarias al interior de la *sala de torturas* en diversos testimonios era recurrente. El piso donde funcionara esta sala está actualmente revestido con baldosas cerámicas rojas al igual que todo el entrepiso, cuestión que generó dudas persistentes respecto de ese local clave. Habíamos inferido que todo el local había sido baño por los planos hallados en el Archivo Provincial que describía las instalaciones²² pero no había vestigios. Con estas dos intervenciones en el año 1976 ponían operativo el CCD.

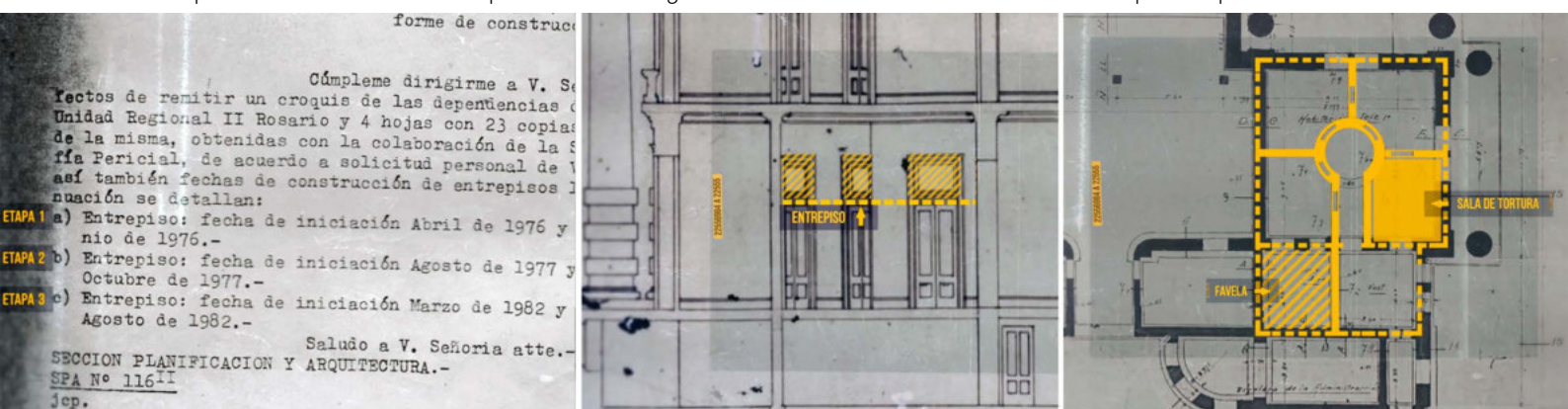


Imagen 386. Fotogramas de “La Arquitectura del Crimen”. Fragmento fotocopia del informe realizado por la Sección de Planificación y Arquitectura de la policía en febrero del año 1984 indicando las tres etapas de las reformas. Ejecución de entrepiso en un local dejando las banderolas como ventilación del nuevo espacio. Preparación de favela y sala de torturas. Gentileza Federico Actis.

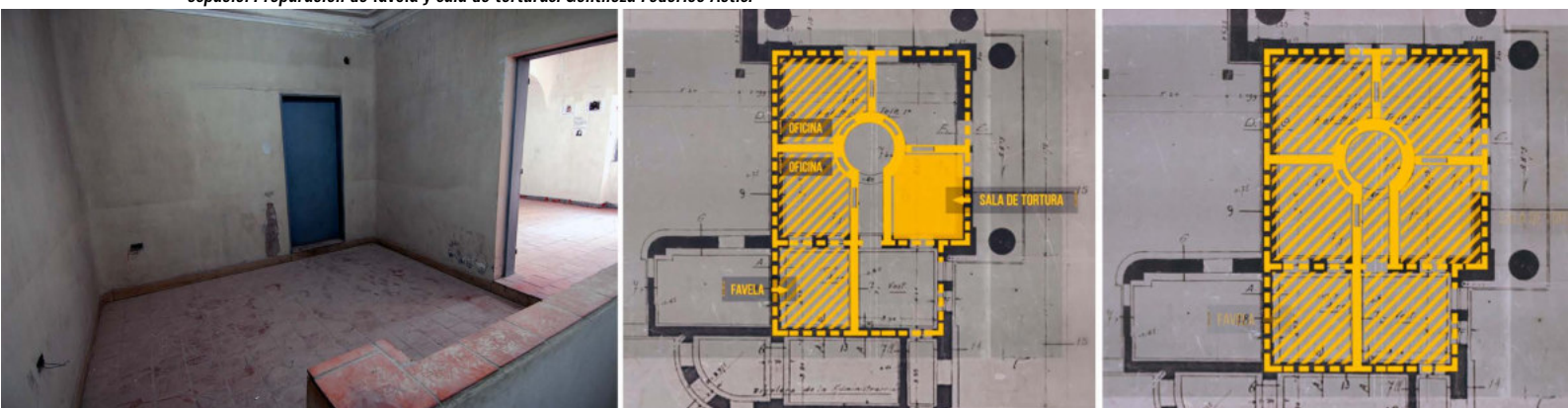


Imagen 389. Favela. Ph: César Arféliz, 2006. Fotogramas de “La Arquitectura del Crimen”. Segunda y tercera etapa de entrepisos. Gentileza Federico Actis.

del Crimen” aparecen algunas de las personas clave en este co-proyecto.

20 Que incluía los primeros testimonios para la “Megacausa Fedec”.

21 Dentro de las *irrupciones mnémicas*, en “Movilizar”, una de las imágenes destacadas en el año 1984 corresponde a la marcha, con participación de Adolfo Pérez Esquivel, en repudio y por el esclarecimiento del robo de los expedientes de la CONADEP de los Tribunales Provinciales de Rosario.

22 Que el piso original de la sala de torturas no era de madera nos lo confirmó un testigo que se acercó. Es ingeniero y recuerda el frío de la superficie en su rostro.

La segunda etapa, señalada en el informe policial, corresponde a la ejecución de otro entrepiso al que se accedía por el mismo lugar que llevaba a *favela* desde el principio y de manera precaria. Se construyeron una escalera de hormigón armado y un muro bajo de ladrillos a modo de baranda con revestimiento de baldosas cerámicas coloradas²³. El dato de la escalera que conducía a *favela* es recurrente en los testimonios. *Debajo de la escalera*²⁴ solían hacinar a las y los detenidos. También en la escalera esperaban las sesiones de tortura. Cuando realizamos el peritaje, y todavía en el año 2013, era legible la inscripción en la pared: “Feced el héroe”.

En conversaciones con sobrevivientes recordaron que para la construcción de ese entrepiso durante el funcionamiento del CCD, utilizaban como “mano de obra esclava” a los mismos detenidos y surgieron los nombres de los hermanos Pascua, obreros ambos, de los que nadie había sabido nada más. Pudimos localizar y encontrarnos con uno de ellos, Carlos; su hermano mayor, Valerio, había fallecido. No había vuelto al lugar desde su liberación. Fueron los últimos en irse del CCD. Los represores los sacaban del SI y los llevaban a realizar obras particulares. Nos confirmó respecto de la disposición que habíamos supuesto de las viguetas, describió cómo realizaban los acarreos de materiales, los apuntalamientos y de la suerte que tenía de haber salido con vida de ese infierno²⁵. No sabía nada de los beneficios que el Estado Nacional otorga a las y los sobrevivientes, no se sabía ni se supo nunca sujeto de derechos. Fueron tangibles las diferencias de clase²⁶, que se reproducían, aún, en el CCD.

Las *entrevistas interactivas* proporcionan una “profunda e íntima comprensión de las experiencias de las personas, con temas sensibles y de gran carga emocional” (Ellis, Kiesinger y Tillmann-Healy, 1997: 121). Son esfuerzos de colaboración entre los investigadores y los participantes [...] Las entrevistas interactivas suelen consistir en múltiples sesiones, y, a diferencia de las tradicionales cara a cara con extraños, se sitúan en el contexto de relaciones emergentes y bien establecidas entre participantes y entrevistadores (Adams, 2008). El énfasis en estos contextos de investigación está puesto sobre lo que se puede aprender de la interacción dentro del ambiente de la entrevista, así como en las historias que cada persona aporta al encuentro de investigación. (Mey y Mruck, 2010). (Ellis, Carolyn y otros, 2010: 257).

Cuando recorrimos el sótano, Pascua recordaba todos los detalles y la ubicación de las personas, sus nombres, sus características. Nos dijo lo que otras y otros habían testimoniado con anterioridad. Cuando los bajaban al sótano era un alivio, contrariamente al imaginario de quienes pasan por el ex CCD y desconocen cuál era su funcionamiento. Las personas que estaban allí, raramente volvían a las sesiones de tortura. Don Pascua nos mostró donde cocinaban, cuál era la *pieza chica de mujeres*, la *pieza grande*, la *pieza de los hombres*, el pequeño baño que compartían y las largas colas que se formaban²⁷ para bañarse. No recordaba los bancos de cemento que hay en el sótano. Los diarios adheridos debajo, utilizados probablemente al momento de hormigonarlos, certificaban la veracidad del testimonio: se podía leer sobre los fracasos de Jimmy Connors y que “la puja siguió entre Carlos Reutemann y Jacques Laffite...”, noticias posteriores a la desactivación del CCD en el año 1979.

23 El policía arquitecto José Jumilla realizó el proyecto de estas reformas. La elección de las baldosas para la reforma es suya. Ver “La Arquitectura del Crimen”.

24 Una decisión que tomamos fue nombrar los locales en el legajo y en el PETP (Pliego de Especificaciones Técnicas Particulares) del nuevo *Espacio de memoria* del mismo modo que lo hacen las y los sobrevivientes. Se entra de esta manera, al universo simbólico de quienes hablan, nombrando con las propias palabras.

25 En el contexto de las medidas políticas y económicas implementadas durante la dictadura, que afectaban las fuentes y vulneraban derechos laborales, ellos habían reclamado como trabajadores. Nunca más participaron en actividades políticas gremiales ni de los juicios por crímenes de lesa humanidad.

26 La cuestión de clase, vinculada a saberse sujeto de derecho, se visibiliza en la mayoría de quienes integran o han integrado los organismos de DD.HH., fundamentalmente Madres y Abuelas de estudiantes y profesionales. Durante la construcción del “Reloj de Sol”, volvió este tema: un vecino había relatado la “desaparición” de un matrimonio durante la dictadura que sus familiares no creían aún hoy. Su hijo lo increpó mientras trabajábamos junto a él en el año 2010: “callate viejo, mirá si van a desaparecer personas!”

27 El sector de las filas coincide con una concentración de inscripciones en las paredes del sótano de las que no hay certezas respecto de quiénes las realizaron.



Imagen 390. Banco de cemento en la pieza de mujeres construido después del funcionamiento del CCD. La fecha de los acontecimientos que pueden leerse en los diarios adheridos debajo son prueba. Ph: César Arféliz, 2015. Espejo colocado debajo del banco en la obra terminada. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

Antes de irnos, Pascua entró con naturalidad cotidiana al baño del sótano y cerró la puerta. Tuvimos que advertirle que estaba clausurado —“...lo ´no dicho´ es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma escena.” (Rivera Cusicanqui, Silvia: 2010, 13). ¿Qué tipo de saberes pueden emerger en un espacio de memorias en un ex CCD?

La posibilidad de habilitar un baño para uso en el *Espacio de memoria* generó varios debates. El del sótano estaba inutilizado y repararlo implicaba realizar nuevamente las instalaciones y destruir materialidad portadora de memorias de un sector importante. La posibilidad de habilitar para uso público el baño del nivel principal resultaba controvertida²⁸. Los desagües de HºFº, que se ven desde el sótano, son los originales pero no teníamos la certeza absoluta respecto de hasta dónde habían alcanzado las reformas del baño existente con las modificaciones del año 1982, en la tercera etapa del informe policial. Revelar esto último era muy importante. Había testimonios de sobrevivientes respecto del baño que daba al pasillo y su utilización entre las sesiones de tortura²⁹ que imposibilitaban destinarlo para uso público. En el marco de la puerta de ingreso encontramos las pistas. Si bien la posición coincidía con la de la puerta original, identificamos que el motivo de su reemplazo se originó en la necesidad de disminuir el vano de ingreso para la distribución de los nuevos artefactos sanitarios. El cielorraso de madera sobre la nueva recepción al público disimulaba un conducto que ventilaba el baño. Estábamos en condiciones de realizar las propuestas necesarias para habilitar la posibilidad de su uso público. No quedaban rastros del que fuera el baño que formaba parte del circuito represivo.

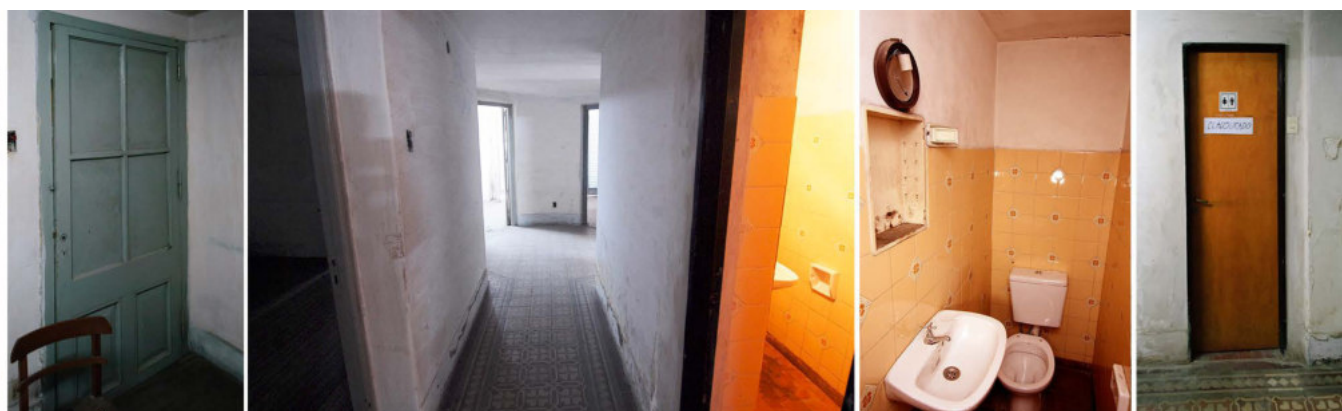
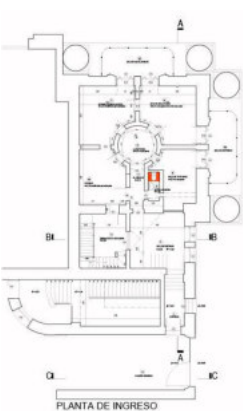


Imagen 391. Planta principal, primer nivel. Acceso al baño de la planta principal. La puerta de 0,60m de ancho de la reforma del año 1982 muestra la necesidad de espacio para la disposición de los nuevos artefactos sanitarios. Se puede constatar la medida de la del baño original 0,98m.

²⁸ Con ciertas reservas, el baño se utilizaba durante el funcionamiento del “Centro popular de la Memoria”.

²⁹ Las sesiones de tortura con piqueta eléctrica provocan mucha sed y les estaba prohibido tomar agua porque, paradójicamente, la vida peligraba. Las y los sobrevivientes solían tomar agua del inodoro del baño improvisado detrás de una división en el primer nivel.



Imagen 392. Ingreso al ex SI, dos aberturas cuadradas para facilitar la visibilidad desde el mostrador de la oficina de atención al público. Bancos de cemento, cielorraso de madera que oculta el conducto de ventilación del nuevo baño. Piso con baldosas cerámicas rojas, altura de cielorraso 2,40m. Ph: C. Arfeliz, 2006.

La tercera etapa del informe policial, entre marzo y agosto del año 1982, remite a la construcción del último entrespiso y a las reformas comprendidas en lo que se llamó “lavada de cara”, que se inscribía en la nueva imagen que se buscaba para una policía que renovaba también su cúpula de mando con la conducción del Teniente Corone Rodolfo Riegé. En este contexto, la *sala de torturas* se transformaba en una oficina de atención al público con mostrador, bancos para espera en cemento en el hall de ingreso, se realizaron dos perforaciones cuadradas en el parapeto y baranda en el ingreso³⁰, se modificaba la puerta para acceder a la oficina, ahora desde el pasillo, y se reformaba totalmente el baño.

Las intervenciones de la última etapa eran las que alteraban sustantivamente la espacialidad de lugares clave. Las y los sobrevivientes tenían la sensación de estar en un espacio más chico: el pasillo que conducía al espacio circular —donde solían esperar durante largo tiempo— denominado por las y los sobrevivientes como *rotonda*, la *ex oficina de Lo Fiego* y la *sala de torturas*, pasaron de tener una altura original de 5,75m a una de 2,40m³¹. Les propusimos la experiencia de visitar el sector del edificio de la sede del Gobierno Provincial en Rosario de la esquina simétrica al ex SI, imagen 393, que con leves diferencias, permitía recomponer la espacialidad oculta en el ex CCD. Ante la dificultad de comprender la operación técnica de camuflaje del espacio, en el contexto de nuestra declaración en Tribunales Federales, también sugerimos al la Jueza hacer esa inspección.

La propuesta de experimentar una espacialidad similar se inscribía en la posibilidad de realizar una intervención importante en el ex SI y la necesidad de consensuarla. La viga que había cedido en el sótano estaba debajo del balcón que daba a la ex oficina del represor. Si alivianábamos la estructura, retirando el último entrespiso construido, coincidente con en el sector de mayor riesgo, resolvíamos un problema técnico a la vez que se recomponía la situación espacial en el CCD, facilitando la reconstrucción testimonial. Es posible que esta propuesta, en otro contexto, hubiese sido rechazada³². La decisión de demoler, prácticamente la mitad de la losa de entrespiso, emergió en el trabajo colaborativo, en la red de saberes dinamizados.

Si bien el colapso inminente de la estructura se concentraba sobre la ex oficina de Lo Fiego, la posibilidad de recuperar la

30 El policía arquitecto José Jumilla, responsable de las reformas, nos explicó que el sentido de esos huecos cuadrados, recurrente en las composiciones de los años ochenta, eran facilitar la visibilización de quienes ingresaban al edificio.

31 Algunos recordaban que, en el marco de las torturas, las y los arrojaban hacia arriba y era difícil reconstruir esa situación en el nuevo espacio resultante.

32 Cabe recordar las diversas acciones públicas de impugnación a las reformas realizadas por el Estado Provincial para la Plaza Cívica en el año 2005. De las objeciones a las intervenciones participaron manifestaciones artísticas con lemas como “que no tapen el pozo” y “la imagen te desfiguró”, centrados en la posible pérdida de evidencia material en plena vigencia de las leyes de impunidad, no tanto a las cualidades arquitectónicas de las obras. Si bien representantes del movimiento de DD.HH.habían sido consultados, sostienen que no hubo participación de manera vinculante en las decisiones proyectuales inherentes a la dimensión simbólica del espacio, solo para legitimar algunos aspectos.

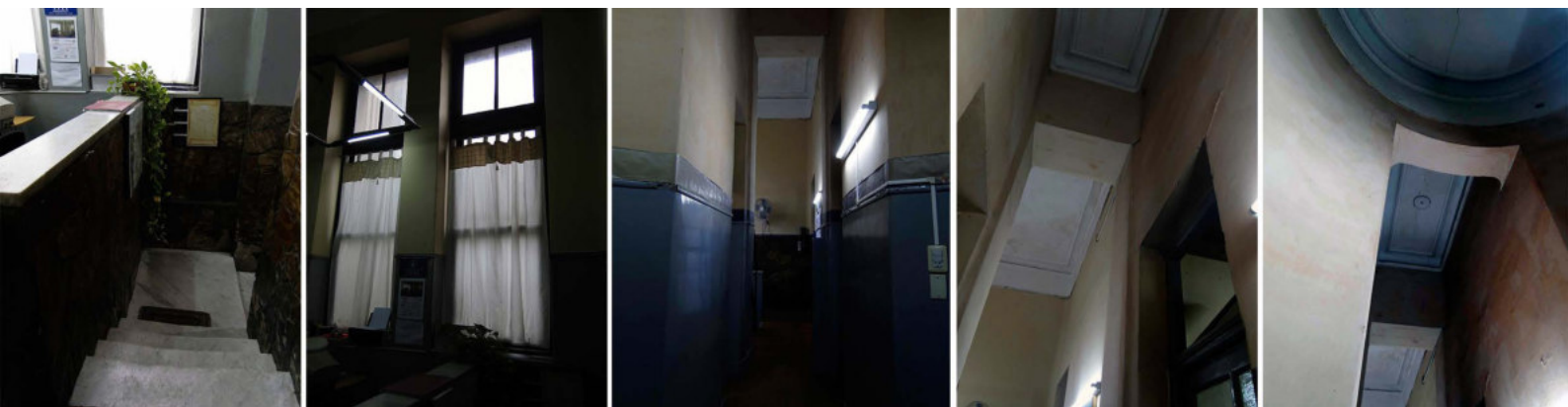


Imagen 393. Relevamiento del sector del edificio de la sede del Gobierno Provincial en Rosario de la esquina simétrica al ex SI. Ejercicio realizado para constatar con sobrevivientes las sensaciones en el espacio. Sugerencia realizada en el contexto de la declaración testimonial. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

perspectiva de quienes estuvieron en *favela*, muy difícil de reconstruir por personas no entrenadas, propició avanzar con las demoliciones hasta la zona del vestíbulo. Realizamos dos alternativas, una proponía la demolición completa del entrepiso realizado en la tercer etapa. Se optó colectivamente por la segunda que recortaba solo un triángulo, liberando la puerta cuyas banderolas se constituían en las “ventanas bajas” de *favela*. Por otro lado, con esta operación se exhibía el edificio como un palimpsesto, mostrando los cinco momentos clave: el del año 1916, cuando fuera la vivienda del jefe de bomberos en el proyecto de 1910, reconocible en los espacios en los que se demolían los entrepisos; entre 1976 y 1979, durante el funcionamiento del SI, en los resultantes de la construcción de los entrepisos de las etapas 1° y 2°; entre los años 1979 y 2002, durante las reformas que implicaron el “encubrimiento” del sitio con el completamiento de la losa en toda la superficie; entre 2002 y 2012, años del contrato de comodato en un contexto de vigencia de las *leyes de impunidad* — con el consecuente riesgo de la borratura de pruebas materiales — y el de disputas por los sentidos de las memorias puesta de manifiesto en algunas pequeñas intervenciones³³. El actual, exhibiría las obras realizadas para rehabilitar el espacio, dejando el registro de los distintos momentos.

El entrepiso de planta irregular resultante del recorte de la losa, posibilitaría una salida alternativa desde ese nivel, cuyo único acceso era la angosta escalera a *favela*. La demolición de un vano que había sido cerrado en la etapa 3 (en color magenta, plano de abajo) conectaba al mismo nivel con el descanso del espacio de una de las cuatro escaleras principales del edificio. Recuperábamos un espacio de cualidades arquitectónicas para resolver un ingreso, de otras características, al *Espacio de Memoria* desde la plaza cívica; un lugar que había sido utilizado como depósito del bar del Museo Gallardo y para ventilación antirreglamentaria de la cocina, inundando con humos y olor el espacio de memoria por una pequeña ventana redonda de *favela*.



Imagen 394. En color amarillo, alternativas de superficies de entrepiso a demoler. Posibilidad de recuperar la perspectiva vertical total de las y los detenidos en *favela*. Recortando solo un triángulo en el hall de ingreso se recupera la perspectiva y se muestra la operación de encubrimiento.

33

Tales como el mural del hall de ingreso, las barandas y pasamanos metálicos, y algunos descuidos por desconocimiento de técnicas de preservación.

Con la incorporación del espacio de la escalera principal al *Espacio de Memoria*, resolvimos un lugar para información con diversos soportes visuales sin invadir el ex SI. Restauramos los pasamanos de madera, realizamos un piso de cemento alisado para conectarlo con el de la sala de entresuelo de planta irregular y diseñamos las instalaciones eléctricas al exterior con caños galvanizados como modelo de futuras acciones en el ex CCD. En esta etapa de habilitación, al interior del ex SI, revisamos y reparamos las instalaciones pero no las cambiamos. Mantuvimos los mismos tubos fluorescentes que iluminaban los locales como parte de la estrategia de intervención consensuada basada en la consigna de intentar mantener lo existente en el sitio.

Si bien los criterios técnicos responden a los principios fundamentales de la preservación de mínima intervención y máxima conservación, aquí nos habíamos impuesto la difícil tarea de mantener intacto sin restaurar, realizando la actualización de instalaciones, deteniendo el deterioro generado por las humedades y las sobrecargas estructurales que venía soportando durante casi cuarenta años. El problema estructural no se resolvía solo con alivianar la estructura, era necesario realizar apuntalamientos que podrían resolverse de dos maneras: colocando un refuerzo sobre la viga, lo que impediría acceder al panóptico por la altura resultante, o realizar dos columnas, una a cada lado del puente. La viga compuesta por 3 perfiles de acero tenía una sección de 0,43 de altura x 0,70m de ancho. Una columna de sección cuadrada que recibiera el apoyo de las vigas requeriría una huella de 0,70m x 0,70m. No solo no había lugar para realizar las bases correspondientes sino que, según los criterios de acción, pretendíamos la menor intervención. Diseñamos dos columnas metálicas con la menor sección circular posible de la que salían 4 caños que, como ramas de un árbol, recibían la descarga de cada perfil: “los dedos de una mano, las ramas de un árbol”³⁴.

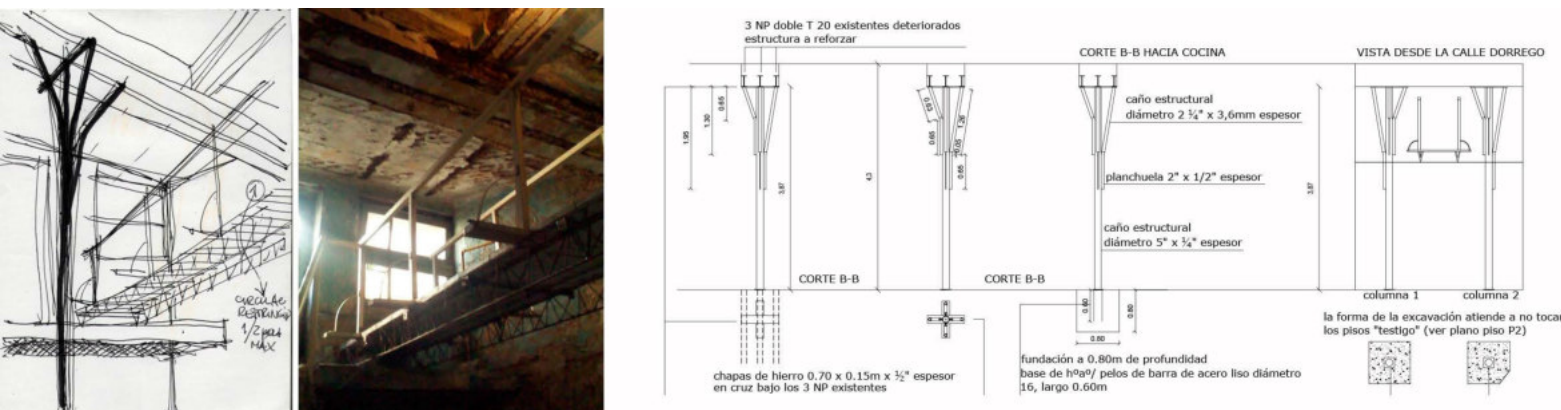


Imagen 395. Croquis columna para apuntalamiento viga principal. Ph: Alejandra Buzaglo, 2014. Descripción de los componentes de la columna en espejo a ambos lados del puente.



Imagen 396. Columnas de refuerzo de la viga compuesta de perfiles en el sótano. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

34

Fueron algunas interpretaciones realizadas en el plano simbólico por las y los sobrevivientes y familiares.

Si bien realizamos el mínimo movimiento de tierra para las bases de las columnas, era imposible mantener el piso original del sótano que, además, presentaba hundimientos en distintos sectores, principalmente, en la *pieza chica de mujeres*, por lo que decidimos realizar una losa de hormigón llaneado, dejando en todo el perímetro “testigos”³⁵ del piso original a distancias que varían entre 0,10 y 0,15cm. Se trata de un espacio que, además, recoge los desprendimientos permanentes de los muros.

Antes de hormigonar realizamos estructuras de madera que separaban las superficies de las paredes con polietileno de 200 micrones, que utilizamos para protegerlas y según recomendación de las y los arqueólogos. En el sótano, habíamos registrado inscripciones diversas que, al desconocer con certeza el origen, decidimos preservarlas con vidrios al igual que la inscripción “Feced el héroe” en *favela*. En el piso de la *pieza de mujeres* hay otra inscripción que dejamos enmarcada sin tapar.



Imagen 397. Protecciones ventiladas de las superficies. Marcos de planchuelas en ángulo para el límite de los pisos. Hundimientos. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

Los testimonios respecto del circuito represivo definieron el otro ingreso al *Espacio de Memoria*. Si bien se había naturalizado el acceso desde la calle Dorrego durante el funcionamiento del “Centro Popular de la Memoria”, las y los sobrevivientes recordaban que eran ingresados al edificio de la Jefatura de Policía en automóviles por calle San Lorenzo, donde originalmente se ubicaban los vehículos de los bomberos y, durante la dictadura, los talleres de reparación de automotores.

El acceso al SI de las y los detenidos era por la puerta lateral que da al portón de ingreso por calle Dorrego. Una sobreviviente dijo que los portones eran otros, que no eran como son actualmente. Demorando el juicio a sus palabras, ya que sabíamos que los portones son los originales y según el proyecto de Manuel Torres Armengol, le preguntamos cómo eran. Nos dijo que eran “ciegos”, de chapa y que nadie podía ver cuando las y los ingresaban por la puerta lateral. Este comentario fue clave para la definir cómo señalar el nuevo *Espacio de memoria* sin competir ni quitar la marcación realizada por los organismos de DD.HH., en acrílico sobre la puerta de calle Dorrego, y evitando agregar elementos nuevos. Soldamos una chapa de hierro a la reja original cubriendo la hoja que oculta la puerta de ingreso al SI. Del lado de la calle escribimos: “Aquí funcionó Centro Clandestino de detención Servicio de Informaciones” y del lado interior realizamos una descripción del espacio con planos y referencias para que sea posible recorrerlo sin la necesidad de guías³⁶. El cartel que señalizaba el “Centro Popular de la Memoria”, presente en la memoria de las y los rosarinos, fue retirado del balcón y colocado en el interior del *Espacio de Memoria*.

³⁵ Este recurso, propio de la Arqueología, fue utilizado también en las losas demolidas, en ese caso, realizando los cortes a 0,15m de las paredes. Estas decisiones en el proceso proyectual fueron nutridas con los aportes de Gabriela González y David Rossetto, del equipo original de la antropóloga Silvia Bianchi.

³⁶ Si bien nuestra participación se limitaba al proyecto edilicio, surgieron conversaciones respecto de las posibles formas de gestionar el nuevo espacio y las modalidades y alternativas para su recorrido.



Imagen 395. Ingreso al Espacio de Memoria desde calle Dorrego por el portón de hierro. Chapón sobre el portón existente con referencias del Espacio de Memoria. La marcación de los organismos permanece sobre la puerta de ingreso por calle Dorrego. Cartel del “Centro Popular de la Memoria en el interior del Espacio de Memoria. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

HACKEAR EL ESPACIO POLÍTICO. Conocer ciertas reglas del sistema facilitó una suerte de *hackeo* del espacio político, ese espacio pautado según leyes y, por lo tanto, restringido por la misma institucionalidad que inscribe. En nuestro trabajo vinculado al pasado reciente, dinamizamos estrategias proyectuales que no pueden ceñirse a los protocolos establecidos, precisamente, porque identificamos la potencialidad de acción en el espacio público como “espacio también en que los individuos y los grupos definen y estructuran sus relaciones con el poder, para someterse a él, pero también para insubordinarse o para ignorarlo mediante todo tipo de configuraciones autoorganizadas.” (Delgado, 2004: 8). Las posibilidades de *hackeo* pueden registrarse en las diversas instancias de participación activa y protagónica de quienes decidieron ser parte de esta co-construcción. Además del impacto de los testimonios en las decisiones proyectuales que describimos, hay otros registros de las participaciones incorporados en el proceso de distintas maneras.

INCORPORACIÓN DE OBJETOS DEL AFECTO. En el espacio recuperado de la escalera, decidimos armar colectivamente una línea de tiempo que recorre desde el comienzo de la dictadura hasta ese presente y se ubica en un cartel trasluminado que puede verse desde la galería del patio interior del primer nivel³⁷ donde puede verse este sector del *Espacio de Memoria*. Para ello, realizamos una tarea de investigación conjunta con organismos de DD.HH. y abogadas. Los primeros realizaron búsquedas entre sus objetos personales, tarjetas, afiches, volantes, etc; las segundas, daban precisión a los acontecimientos, jalonando, de este modo, el devenir de la historia santafesina vinculada a la dictadura cívico-militar, las resistencias, avances y retrocesos.



Imagen 396. Vista de la galería del primer piso del edificio desde el espacio de la escalera. Cartel trasluminado colectivo, línea de tiempo con participación de organismos de DD.HH., legible desde la circulación exterior. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

37

Cabe mencionar que arriba y a los costados del Espacio de Memoria funcionan las oficinas del 911.

CO-CONSTRUCCIÓN DEL PROGRAMA. Durante el proceso de proyecto, alguien preguntó por qué no se destinaba el dinero para hacer una escuela o un hospital. De esta pregunta emergió la complejización de un programa que, en principio, proponía solo preservar el sitio de memoria. Entonces, ¿para qué invertir dineros públicos?; ¿quiénes se acercarían a este lugar?; ¿qué sería HOY este lugar?; ¿es un CCD?, ¿es un museo de sitio?, ¿qué cuestiones podría albergar?; ¿dónde?; ¿la sola materialidad garantizaría su supervivencia?. El Estado no tenía previsto incorporar ningún programa al espacio y nos habían contratado para resolver un problema técnico con la experticia demostrada en los peritajes para la Justicia. Las preguntas, ¿quiénes se acercarían a este lugar?, ¿a quiénes interesaría acceder a este lugar, más allá de las y los directamente involucrados?, orientaban nuestras búsquedas. Otras cuestiones también nos preocupaban, ¿acaso este espacio sería otro museo de memoria?, ¿tenía sentido la superposición?.

Los espacios correspondientes al circuito represivo dentro del ex SI estaban claramente definidos y, respecto de las dos oficinas que se construyeron en la segunda etapa contiguas a *favela*, no registramos testimonios que dieran cuenta de un uso distinto al de oficinas de jefes y para logística³⁸. El interés progresivo en investigaciones ligadas al pasado reciente y la posibilidad de convocar a este lugar, no solo a quienes quisieran recorrer un ex CCD —cuestión difícil ya que moviliza sensaciones y reflexiones ligadas a una etapa oscura de crímenes clandestinos y violaciones a los DD.HH. en nuestro país— visibilizó la oportunidad de que esas dos oficinas alberguen el *Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad*. Se trata de un programa que no está contenido en el Museo de la Memoria, a solo cien metros de allí, y a la apertura de un lugar para el acceso público a los registros audiovisuales de las audiencias orales y públicas llevadas a cabo en Tribunales Federales de la Provincia de Santa Fe.

RECORRIDOS ABIERTOS DURANTE LA OBRA. Durante la realización de las obras, convocamos de manera pública y abierta a quienes desearan ingresar al espacio para seguir aportando con sus opiniones a la propuesta de rehabilitación. Podían hacerlo todos los martes a partir desde las 14hs y hacer un seguimiento de las modificaciones. Los debates, las consultas y las sugerencias fueron atendidas³⁹. Esta iniciativa fue inicialmente resistida argumentando el riesgo que corrían las personas ajenas a la obra y las responsabilidades que se desprendían de eventuales accidentes.

PARTICIPACIÓN DE LAS Y LOS TRABAJADORES. Las demoras durante el proyecto para la construcción de una propuesta sostenible, se continuaron en el transcurso de la ejecución de las obras. El primer día de trabajo, de encuentro con quienes íbamos a compartir esa nueva etapa de la experiencia, consistió en un recorrido por el ex SI en el que conversamos con las y los trabajadores respecto de lo acontecido en ese lugar que íbamos a intervenir, que se trataba de una tarea basada en un proyecto que exigía la aplicación de un procedimiento constructivo particular en el que debían extremarse los cuidados para resguardar una materialidad portadora de historia. Se trataba de conservar y preservar intactos la mayoría de los espacios interiores, que tienen valor arqueológico-testimonial y constituyen documentos de memoria. Desde el inicio de las obras, todas las acciones estaban orientadas a verificar los testimonios, por lo que, cada hallazgo era vivido con alegría colectiva. Fue así que los albañiles encontraron los restos de la banderola de *favela* y los mosaicos calcáreos de la *sala de torturas*, lo que impactó en las decisiones preestablecidas. Diseñamos unos marcos de planchuela de hierro para soportar vidrios que permitieran mostrarlos: la co-construcción del proyecto se continuaba. Los sanitarios encontraron balas en la cañería de desagües que llevamos a pericias.

38 Un sobreviviente relató que, en el contexto del Mundial de fútbol del año 1978, fue consultado en su condición de ingeniero respecto de posibles lugares para realizar atentados con explosivos que se proponían evitar.

39 Durante uno de los recorridos todavía no habíamos colocado las placas de yeso removibles. La sala de torturas podía verse desde el entresuelo irregular y se acordó que era mejor no mantener esa perspectiva.



Imagen 397. Hall de ingreso al Espacio de Memoria con doble altura. Pueden verse los “testigos” de las losas de entepiso, los bancos y mostrador de cemento. Una placa de yeso removible cierra la sala de torturas. Vano abierto colectivamente en la sala de torturas. Cierre de la puerta con placa de yeso removible. Los textos son descripciones técnicas de la obra y fragmentos de testimonios de sobrevivientes seleccionados con psicólogas y abogadas. Gentileza Federico Actis.



Imagen 398. Acceso al sótano desde el ex Sl. Vidrios templados protegen las inscripciones. Piso de hormigón llaneado con “testigos perimetrales”, atriles con perfilera de hierro. Vista del panótico, las columnas para apuntalamiento de la estructura, límites del piso de hormigón en la ex cocina, vidrios templados en las paredes resguardando inscripciones. Ph: Gentileza Federico Actis.

DEMOLICIONES CON PARTICIPACIÓN DE SOBREVIVIENTES Y FAMILIARES. ¿Quiénes realizarían el primer acto de inicio de esta obra colectiva?. Reservamos un ítem en el Pliego de Especificaciones Técnicas Particulares para realizar una acción poética,

DIPAI|PETP. Las especificaciones de “demoliciones con participación de sobrevivientes”, refieren a la participación en la demolición de algunos sobrevivientes, familiares y personas que deseen participar del acto en la demolición de los elementos detallados en los planos anexos. Este acto se realizará con la presencia de la Inspección de Obra. En la demolición de la mampostería se deberán evitar las roturas de paños o trozos grandes de muro que produzcan trepidaciones o vibraciones en la estructura a conservar y que superen las determinadas. (Buzaglo, Alejandra: 2015, 10).



Imagen 399. Acción poética con participación de familiares y sobrevivientes en la demolición del vano que comunicaba con la sala de torturas. Ph: Alejandra Buzaglo, 2015.

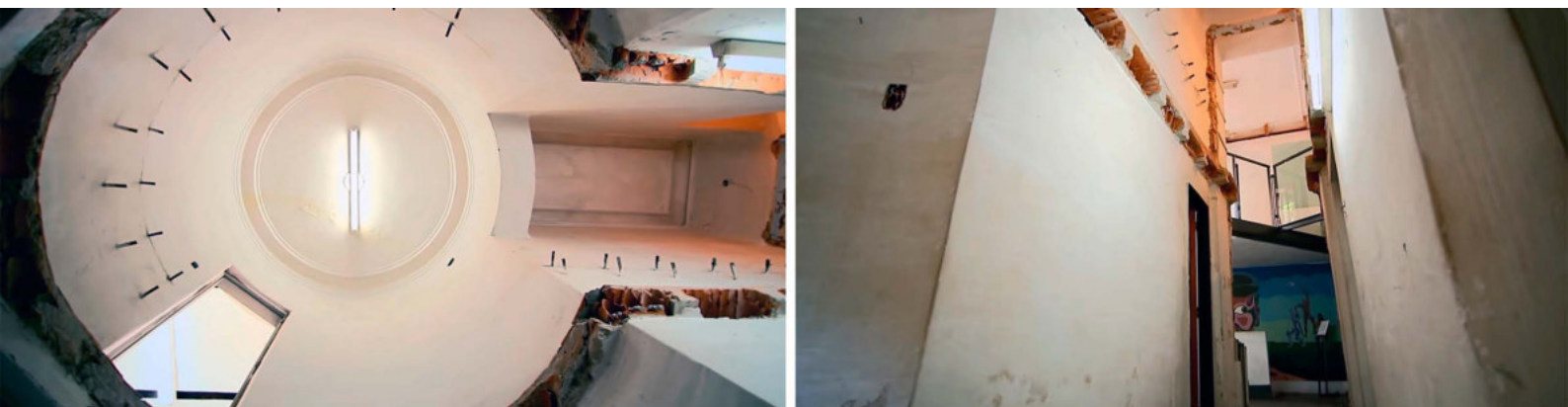


Imagen 400. Cielorraso de la rotonda, perspectiva recordada, “testigos” dejados en las losas y aberturas correspondientes al entrepiso demolido. Perspectiva de la sala “testigo” de las modificaciones. Mural preservado. Ph: Gentileza Federico Actis.

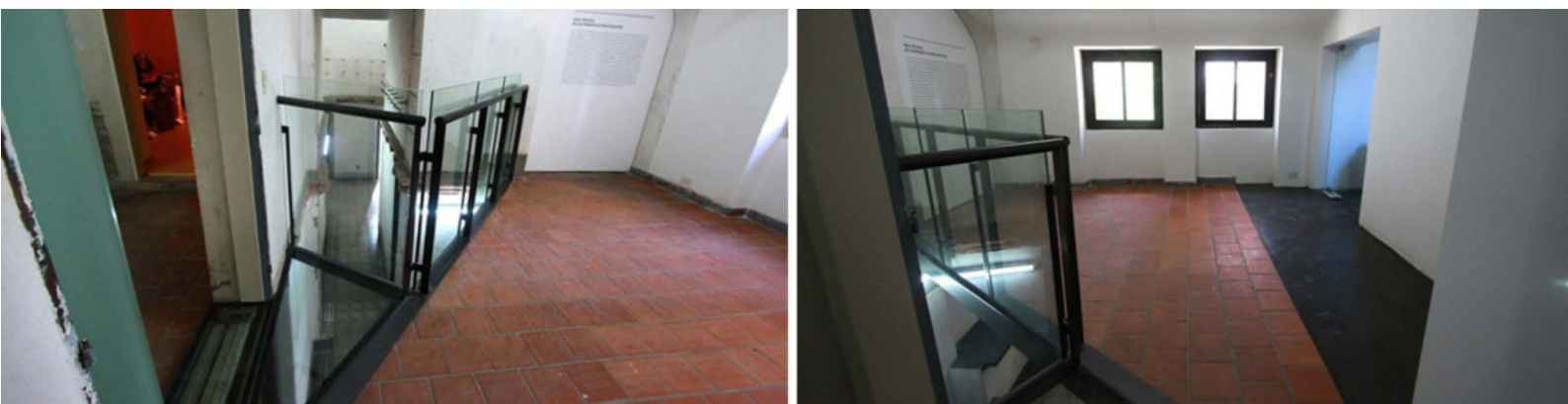


Imagen 401. Sala “testigo” de las modificaciones. Piso vidriado que permite recomponer la banderola desde favela. A la derecha sala de Archivo Audiovisual acondicionada. Placa de yeso que cierra la perspectiva vertical de la sala de torturas. Espacio de conexión de favela con la Sala de la escalera. Ph: GSF.

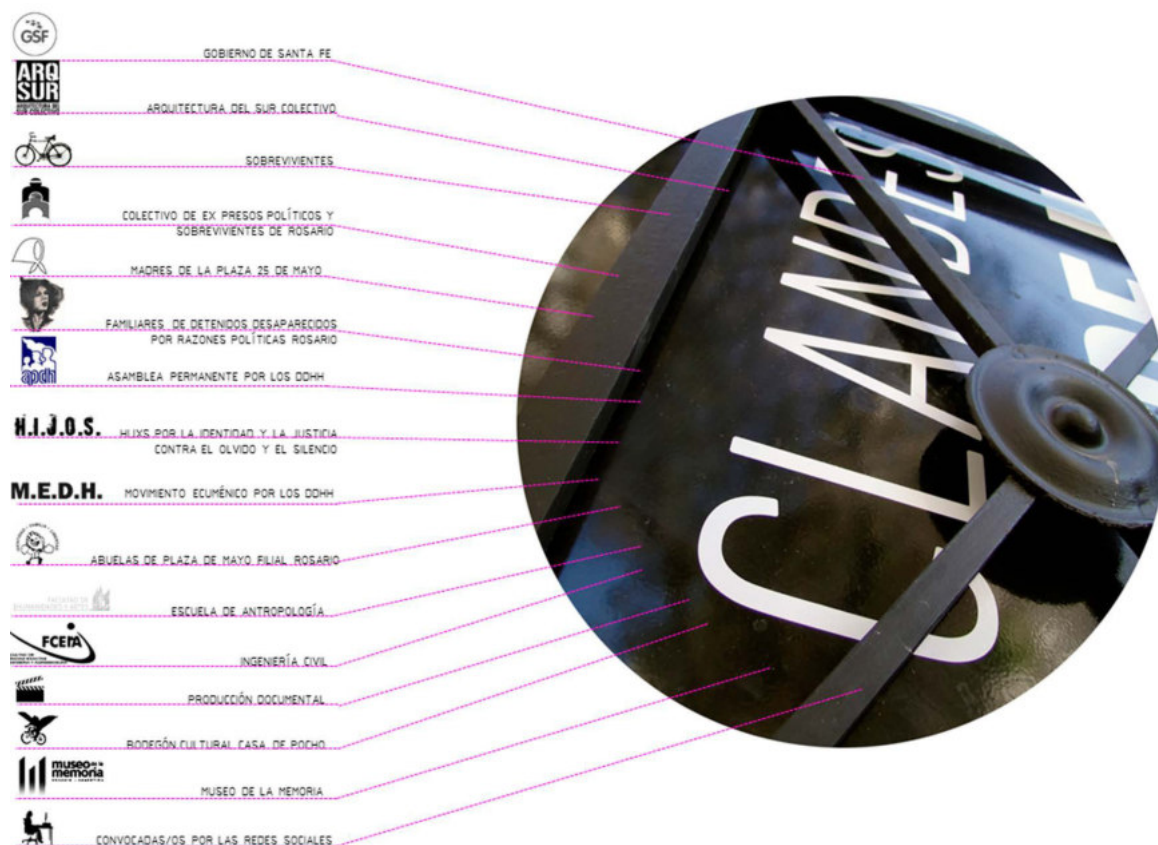


Imagen 402. Gestión colaborativa de la participación y lo disponible.

*La piedad más esencial en consideración a las víctimas no puede residir en el estupor del espíritu,
en la vacilación autoacusadora frente al crimen.
Reside, siempre, en la continuación de aquello
que los ha designado como representantes de la Humanidad a los ojos de los verdugos.*
Alain Badiou, 1989.

...la lucidez y los sentimientos no se contraponen, más bien todo lo contrario.
Pierre, Bourdieu, 2002.

*Lo contemporáneo es la distancia trazada en el seno mismo del presente en el que estamos situados.
Como tal, exhorta a incorporar en nuestro devenir la escisión mínima que mantiene la tensión irresoluble con nuestro tiempo y
con sus urgencias identificables.
De esta forma, ser contemporáneo consiste en devenir la distancia misma, la asimetría y la diferencia en la que emergen el
pensamiento y la capacidad de atender los interrogantes que guían nuestra comprensión del mundo.
Para expresarlo lacónicamente se puede afirmar, como una conjetura, lo siguiente:
lo contemporáneo no es homologable ni reducible al presente,
sino que consiste en el horizonte problemático desde el que puede ser examinado e interpelado el presente.*
Francisco Casadei, 2011.

*Urgencia en sintonía con la urgencia política
y la necesidad de convocar a la academia a dialogar
con las fuerzas sociales insurgentes
evitando “estrategias de travestismo que articulan nuevos esquemas de cooptación y neutralización”.*
Silvia Rivera Cusicanqui, 2010.

*La verdadera respuesta a la crisis ecológica solo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica
revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales.
Así pues, esta revolución no solo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala,
sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo.*
Félix Guattari, 1989.

IN-CONCLUSIONES | HACIA ARQUITECTURAS DEL SUR

Una lengua común para arquitecturas urgentes.

*Según Cristina Correa, espectador y testigo constituyen dos modos distintos del mirar.
El espectador está fuera de la escena y la observa;
el testigo está adentro de la situación y la habita.
El espectador constituye lo que reúne como espectáculo,
el testigo se constituye a partir de lo que ocurre.
Pablo Sztulwark e Ignacio Lewkowicz, 2003.*

IN-CONCLUSIONES

¿Quién lee nuestro trabajo?, ¿Cómo se ve afectado por él? y ¿Cómo continúa la conversación?

Caroly Ellis y otros, 2010.

Proponemos estas reflexiones como *in-conclusiones* por cuestiones inherentes al proceso de investigación para esta tesis. En los enfoques teórico-metodológicos desde los que reconstruimos la experiencia proyectual, se explica la utilización del prefijo “in” a través de sus dos acepciones, según el diccionario de la RAE: del latín *hacia adentro*, “adentro o al interior” y como “indicación de negación o privación”¹.

La oportunidad inscripta en la utilización de la primera acepción del prefijo, refiere a la co-construcción de conocimientos —que esperamos esta tesis pueda aportar— realizada desde adentro y al interior de la propia exploración proyectual en un proceso de retroalimentación entre teorías y lo develado en el hecho empírico, siendo el resultado la emergencia de objetos teóricos, materiales y conceptuales en el recorrido investigativo y no a priori.

La perspectiva autoetnográfica de narrativa reflexiva —que va dando cuenta de las maneras en que se coproducen los hallazgos como resultado del trabajo de campo—, al considerar a la investigación “como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente” (Ellis, Carolyn y otros 2010 [2015: 249]), posibilitó poner el foco en la agenda política de quienes intervienen en los procesos proyectuales de los casos abordados y develar el impacto decisivo que tiene ese horizonte ideológico en la emergencia de estrategias novedosas y temas clave en la discusión arquitectónica. En el laboratorio, estos surgen de los procesos de gestión y producción de proyectos colaborativos en la compleja tarea que nos conecta con nuestro tiempo y con sus “urgencias identificables”, poniendo a nuestras exploraciones en sintonía con ciertas líneas arquitectónicas contemporáneas de vocación activista.

A la vez, el prefijo “in” operando como indicación de negación, participa de la necesidad de desnaturalizar la clausura que inscriben ciertos conceptos como el de conclusión, y en este caso de modo paradigmático, por el significado referido a la oportunidad de finalización, cierre, de *punto final* y por qué no, ley o prueba de veracidad.

Procuramos con esta tesis *continuar la conversación* en procesos en construcción, performativos, in-corporados, no concluyentes. En sintonía con estas búsquedas están las alternativas que, en el proceso de proyecto, convocan al *hackeo* del espacio político mostrando que ejercer el “derecho a la ilegalidad” posibilita, como propone Hannah Arendt, develar los asuntos que *sean* públicos en *cada período*, lo que implica el intento de deconstruir, incluso, leyes y derechos establecidos como definitivos. Tal como mostramos, esta actividad abre espacios de oportunidad proyectual, y de pertinencia multidisciplinar² con la dinamización de saberes pluriversales, para propuestas y acciones de vocación emancipatoria.

UNA LENGUA COMÚN PARA ARQUITECTURAS URGENTES: entre las demoras y la urgencia.

Realizar la deconstrucción de nociones naturalizadas exige demorarse. Develar las urgencias no implica acelerar procesos de síntesis que promuevan el arrasamiento de los saberes necesarios para *arquitecturas sostenibles*, en el sentido que proponemos

¹ <http://dle.rae.es/?id=L9vLorj|L9vXSzQ> (Consulta 26/02/2018).

² También por la recopilación de una diversidad de documentos, testimonios y experiencias inéditas que pueden contribuir en investigaciones a otros saberes.

en esta tesis. Todo lo contrario, se trata de actividades en demoras colectivas para identificar las urgencias y para co-construir alternativas a soluciones predeterminadas. “Urgencia en sintonía con urgencia política...” (Rivera Cusicanqui, Silvia: 2010) en la necesidad del trabajo intersticial sostenido con distintos sectores que no están a la espera de un cambio general en el sistema — en la economía, en las instituciones, en las grandes infraestructuras—, cuestión que exige “trabajar con lo que hay a la mano”, deconstruyendo también la noción de restricción hacia su reconstrucción en *posibilidad*.

La necesidad de las demoras para las co-construcciones simbólicas y materiales de las arquitecturas fue revelada de modo privilegiado en la experiencia de proyectar memoriales referidos a violaciones a los DD.HH. en Argentina, donde el antecedente en los peritajes de lugares donde funcionaron CCDs y el encuentro “cara a cara” con sobrevivientes y familiares de personas que han sido secuestradas, vulneradas en su dignidad y desaparecidas impuso, en primer lugar, el silencio de la Arquitectura. No se trató de un silencio autoimpuesto ni anclado en las “precauciones” metodológicas que propone Irene Vasilichis y que, por entonces, desconocíamos. El silencio se nos impuso en acto ante la imposibilidad de representar y representarnos el horror, cuestión que emparentó nuestras búsquedas con otras experiencias proyectuales ligadas a los genocidios. Como si la sentencia adorniana encarnara, decretando *no decir*, era necesario y urgente aprender a abrir la escucha a otras voces, conocer las diversas experiencias transitadas y suspender juicios y sentencias. Las reflexiones éticas y epistemológicas se iban co-construyendo durante un proceso que nos situaba en una discusión contemporánea extendida a diversos saberes y en el intento de aportar con el nuestro, elementos para comprender las dimensiones de un fenómeno emergente de un *cambio de época*³, sobre el que la reflexión para la acción colaborativa era cada vez más urgente.

La tarea de colaborar en procesos judiciales y la responsabilidad asumida en ese contexto para el desciframiento de edificios que visibilizamos como palimpsestos, nos acercó a la actividad etnográfica. “Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de ‘interpretar un texto’) un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos...” (Geertz, 1991: 24). La necesidad de co-construir metodologías para dinamizar saberes, en el intento de escuchar otras voces y hablar otras lenguas hacia la co-construcción de una común, nos acercó a las “epistemologías del Sur” y a reivindicar el “saber de sentido común” que era necesario articular. Esto llevó paulatinamente a un proceso de deconstrucción paradigmática de ciertos posicionamientos epistémicos naturalizados en nuestro quehacer y qué hacer, hacia la co-construcción de otros, en torno a lo que identificamos como requerimiento y dimos en llamar, *indisciplinamientos necesarios*.

La preocupación por acercar a sectores de la ciudadanía, inicialmente ajenos a la problemática en el intento de que *nunca más* vuelvan a repetirse crímenes contra la humanidad, promovió la identificación de estrategias proyectuales progresivas de interpelación, tanto en el estudio de casos como en la actividad simultánea de exploración proyectual. Revelamos una especie de movimiento respecto de quienes participan de las construcciones simbólicas y materiales. Inicialmente mostramos que las y los proyectistas apelan a diversos recursos a través de obras que provocan y evocan vivencias a quienes circulan por el espacio público y se encuentran con ellas. Evidenciamos los momentos de demora en operaciones que se expanden progresivamente desde reflexiones devenidas de la propia subjetividad de las y los artistas y arquitectos, que se dirigen a la de una persona —que puede o no compartir su experiencia con otras y otros—, hacia otro tipo de procesos en los que la demora es colectiva y no solo

3 “Josep Quetglas suele distinguir entre épocas arquitectónicas y épocas que no lo son [...] una época arquitectónica es una época que no solo es importante para los arquitectos sino también para la gente [...] Así las cosas, *desde y sobre* la Arquitectura no son lugares opuestos sino lugares que trabajan desde la perspectiva del arquitecto, el usuario, el ciudadano, el habitante de la ciudad, el político, es decir, lugares que trabajan en un espacio reflexivo compartido.” (Sztulwark y Lewkowicz, 2003:63).

involucra a expertas y expertos. En estos últimos procesos, la co-construcción simbólica y material se realiza antes, durante el proyecto, se continua en la construcción y se prolonga una vez instalada la obra. Procuramos mostrar, a través de la reflexión sobre las progresivas estrategias de interpelación, que dicha interpelación, a la vez, nos interroga al interior de nuestras propias prácticas y supuestos.

En esta tesis mostramos que las lenguas, entendidas como “actantes”, facilitan procesos de construcción de conocimientos en dos ámbitos relevantes a la investigación: en las metodologías emergentes para dinamizar los saberes diversos que se convocan en el trabajo de campo y en la co-construcción de objetos teóricos que esperamos constituyan un aporte de esta tesis al conocimiento de la Arquitectura, particularmente, por la capacidad que tienen estos instrumentos de condensar dimensiones epistemológicas, teóricas, metodológicas y proyectuales. Se trata de una *lengua común para arquitecturas urgentes*, que activa estrategias clave para el proyecto de los memoriales sostenibles en el espacio público, que probamos, son extensibles al del hábitat en general. Una lengua que da cuenta del enfoque epistémico y que condensa las metodologías e instrumentos que convoca a desplegar para la acción proyectual colaborativa.

A continuación señalamos los objetos teóricos co-construidos a lo largo de la tesis en tanto expresiones que condensan representaciones de las y los participantes y acciones recurrentes en el trabajo de campo, a la vez que reflexiones devenidas de las diversas actividades dentro de las deconstrucciones: un modo de nombrar el hacer ingresando al universo simbólico de la co-construcción. Cada capítulo los desarrolla en su interior con lo que, en ocasión de estas reflexiones, los presentamos a modo de glosario comentado. A riesgo de ser redundantes, cabe aclarar que los siguientes objetos teóricos no pretenden ser taxonómicos, que son flexibles, reconstruibles, ajustables de modo colaborativo y que, en esta instancia de las investigaciones, constituyen una especie de sistema o *corpus* operativo para dialogar con los diversos saberes que se convocan para acceder a los fenómenos emergentes de la compleja realidad hacia arquitecturas de *formas con-formadas* y, consecuentemente como venimos mostrando, *sostenibles*. En tanto se propone como sistema, se trata de un conjunto de conceptos relacionados entre sí —que, a la vez, despliegan otros— que operan en diferentes registros y se definen por el propósito que solidariamente contribuyen a cumplir. Para visualizar esto último, cabe retomar los esquemas desarrollados en el inicio de la Parte II de esta tesis.



Imagen 403 (169). Objetos teóricos en color magenta. Diagrama proceso de gestión colaborativa y co-producción de memoriales efímeros y permanentes en el espacio público para una actividad mnémica duradera.

ÁGORAS DE LAS MEMORIAS. Son memoriales instalados en el espacio público con vocación de permanencia que proponen *habitar las memorias*, para lo cual, sus espacios convocan al encuentro para la conmemoración, el duelo, la reflexión, la identificación, y la constitución subjetiva y transubjetiva. Son lugares que favorecen la circulación de la palabra y la acción colectiva. Las dimensiones afectivas, emotivas y sensibles, que se movilizan en los memoriales así definidos extienden las posibilidades de la participación más allá de la palabra para dar cabida a diversas formas de la comunicación facilitando la comprensión entre las y los participantes. Proponer un memorial como *ágora de las memorias*, en tanto un lugar para encuentros, implica un aporte en el registro ontológico.

IRRUPCIONES MNÉMICAS. Son soportes materiales efímeros que se instalan en el espacio público para convocar la activación de las memorias. Sus apariciones inesperadas por un tiempo limitado tiene como objetivo un impacto estético de efecto duradero, aún después de ser desmontadas. La decisión respecto del lugar para la acción se vincula directamente a fechas y acontecimientos específicos como oportunidad para la suplementación de sentidos. Para las *irrupciones mnémicas*, el dato de la materia con que se construyen es una variable desde el comienzo del proyecto a partir de la visualización colaborativa de las operaciones de transformación que se materializarán en su reutilización para otra necesidad de carácter permanente.

TECTÓNICA DE LO DISPONIBLE. Es heredera de la sensibilidad desplegada por Kenneth Frampton⁴ (1995 [1999]) —en un libro que cuaja una tendencia cultural en la disciplina en los años noventa, revelando la dimensión estructural y constructiva concreta en el conocimiento del arte de los oficios y la poética implícita en la arquitectura de obras paradigmáticas⁵— pero con una particular atención a los bienes disponibles, tanto materiales como simbólicos. Concentra la atención en “lo que hay a la mano”, exige dinamizar inteligencias colectivas y, particularmente en marcos de extrema necesidad, desnaturalizar la noción de recurso. Para una *tectónica de lo disponible*, dicha noción se expande transvasando los límites de las dimensiones matéricas y los elementos físicos: entre otros, son recursos también los sociales, culturales, ambientales y los humanos. Así entendidos, entre los bienes disponibles están los oficios, las experiencias en la gestión, en las organizaciones, los rituales, las ceremonias, la cantidad de personas participantes y los saberes populares. En el registro de la cultura visual, son también disponibles las estrategias gráficas de los trans-medios y los “recursos cartográficos críticos”⁶ que, como expresiones del arte de la comunicación, convocan otros diálogos con vocación emancipatoria, también “recombinado lo existente”. Para una *tectónica de lo disponible* es necesaria la *demora* para realizar colectivamente inventarios exhaustivos que informen al proyecto.



Imagen 404. Estrategias gráficas de visualización de la diversidad de participantes involucrados en la co-construcción.

4 Cualquier análisis de la teoría tectónica está incompleto si carece de un análisis profundo del trabajo y las ideas de Gottfried Semper. Jalonar la cuestión en la propuesta de Frampton refiere a la influencia que ejerció en la crítica y la producción arquitectónica contemporáneas.

5 Para ello, desarrolla un minucioso estudio constructivo, cuestión novedosa ya que ese tipo de detalles solían aparecer escindidos de los contextos de producción, como meras soluciones técnicas a problemas constructivos genéricos.

6 Los mapeos colectivos se inscriben en estas producciones.

Cabe señalar que la diversidad de estrategias gráficas exploradas en esta investigación es inherente al enfoque epistémico compartido en la necesidad de convocar a la participación de saberes pluriversales, por lo tanto irreductibles y heterogéneos, lo que expande nuestros ámbitos de búsquedas y de actuación.

La capacidad de investigación y experimentación es amplia. En este panorama la práctica arquitectónica no es que se diluya sino que se amplía y se redefine, dando cabida a otros proyectos que tienen la máxima importancia como son los talleres, publicaciones, eventos o festivales. (López Munuera, 2012: 19).



Imagen 405. Estrategias gráficas desarrolladas para convocar a la participación por las redes sociales. Los formatos cuadrados más recientes se vinculan a mejorar la visualización en redes sociales como Instagram, que integran el inventario de los disponible.



Imagen 406. El collage y el fotomontaje (técnicas heredadas de los dadaístas) como técnicas que recombinan lo existente en el marco de la tectónica de lo disponible. Estrategias exploradas para visualizar un posible grado de participación en las co-construcciones en torno al espacio mural de Abuelas.

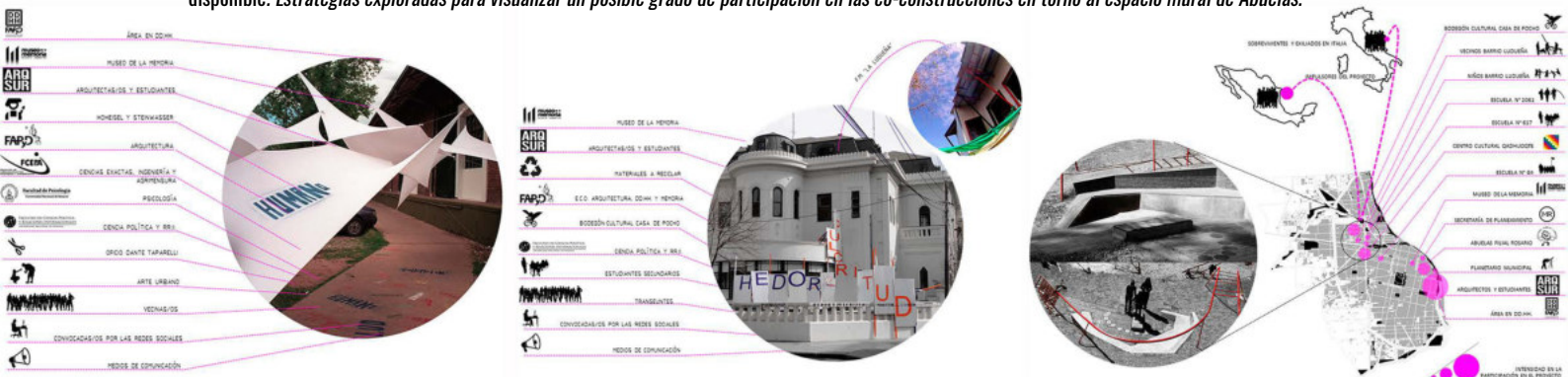


Imagen 407. Estrategias gráficas de visualización de la diversidad de participantes involucrados en la co-construcción. La utilización de íconos disponibles en las redes, y de uso cotidiano, son exploraciones para la construcción de dispositivos que puedan ser comprendidos por todas y todos los participantes. Se trata de actividades que se inscriben en las búsquedas para recombinar lo existente hacia la maduración de lenguas comunes. En el "reloj de sol" se localizaron las organizaciones sociales e instituciones en el plano de Rosario, trasladando los círculos de diferentes diámetros intentando dar cuenta de la participación.

MEMORIAL SOSTENIBLE. La posibilidad de un *memorial sostenible* se inscribe en la capacidad que tenga dicho soporte material de convocar a una actividad mnémica duradera, para lo cual, hemos comprobado que es necesario que, en los procesos proyectuales, sean co-construidas las dimensionales simbólicas y materiales en torno a una *demora* activa que posibilite develarlas. Un memorial es sostenible en la medida en que sea parte del *habitus* individual y colectivo y favorezca suplementaciones de sentidos. En otro registro, complementario al anterior, un memorial es sostenible cuando participa de las corrientes críticas que interrogan a las tecnologías en relación a sus implicancias ontológicas, epistemológicas y axiológicas, revelando las tensiones presentes en la estrecha relación entre la ética y la política con la necesaria pregunta por la posibilidad de un capitalismo sostenible. “... solo podemos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas.” (Richard Sennett), cuestión que entrelaza al *memorial sostenible* con la *tectónica de lo disponible*.

AMPLIACIÓN DEL CAMPO ÉTICO EN ARQUITECTURA. La aproximación a la deconstrucción de una ética aplicada, ese “algo que sucede de hecho continuamente en el *ethos*, independientemente de su tematización expresa” (Maliandi: 2009), contribuye a visibilizar la posibilidad de la *ampliación del campo ético en Arquitectura*. Desnaturalizar ese “algo que sucede de hecho continuamente” en nuestra praxis arquitectónica orienta la exploración proyectual a la necesidad de co-construir un enfoque epistémico que ponga en estado de igualdad conocimientos diferenciados para posibilitar la emergencia de información privilegiada para una *forma con-formada*. “...la capacidad de responsabilidad (capacidad de orden ético) descansa sobre la facultad ontológica del hombre para elegir, consciente y deliberadamente, entre alternativas de acción.” Hans Jonas(1985).

El segundo diagrama exhibe otra serie de objetos teóricos que forman parte del léxico que esta tesis procura aportar para operativizar los procesos proyectuales,

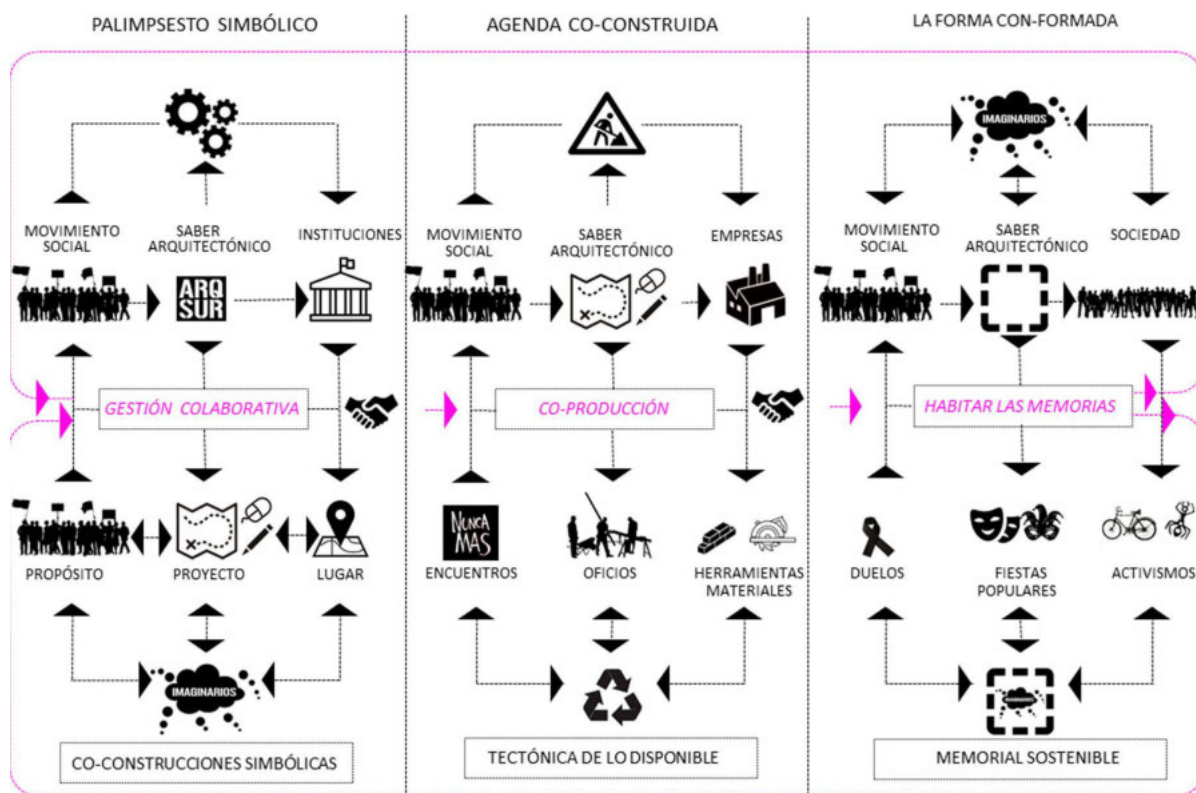


Imagen 408/170. Diagrama del proceso general de gestión y co-producción de las ágoras de las memorias en el espacio público: Palimpsesto simbólico, agenda co-construida, la forma con-formada. Se utilizan íconos disponibles en internet para que, quienes participan, puedan descargar los que consideren necesarios en cada caso, facilitando el acceso a los procesos.

PALIMPSESTO SIMBÓLICO. Es el lugar donde se emplazan las *ágoras de las memorias* y las *irrupciones mnémicas*. Comprende tanto el lugar como sitio físico y el lugar como horizonte de sentidos. Revelar ambas cuestiones requiere convocar saberes pluriversales para una gestión colaborativa de las *demoras* necesarias para su delimitación.

AGENDA CO-CONSTRUIDA. Refiere al contenido, al propósito, es decir, a la coproducción del sentido de aquello que se pretende memorar. Emerge del horizonte ideológico o la agenda política que promueve y orienta a las y los emprendedores de memorias. Exige, para su definición, la participación pluriversal en las *demoras*. Dejar abierta la posibilidad de suplementación de sentidos se inscribe en la *co-construcción* de la agenda.

ASAMBLEA PROYECTUAL. Es un objeto teórico que aporta una herramienta metodológica para el trabajo de campo. Es el ámbito privilegiado para tramar los saberes a través de la dinamización de dispositivos visuales y experienciales que posibiliten, en cada situación específica, una *lengua común* para comprender, valorar, cuestionar y decidir con otras y otros durante el proceso proyectual.

FORMA CON- FORMADA (¿CO-PROYECTO?). Es la emergente de la dinamización de saberes que in-forman a las diversas decisiones proyectuales. La imagen 409 muestra un esquema posible de visualización. En la primera columna se ubica el memorial y el tiempo entre que se emprende y finaliza su construcción, mostrando la retención temporal para las *demoras* en cada caso. Las cuatro columnas siguientes señalan quiénes in-forman en la co-construcción para la delimitación del lugar, quiénes para la definición de la medida y quiénes para el contenido o agenda. Dejar abierta la posibilidad de suplementación de sentidos en el habitar se inscribe en la *con-formación de la forma*.

| | DURACIÓN GESTIÓN Y PRODUCCIÓN | ¿quiénes co-construyen? LA DEFINICIÓN DEL LUGAR | ¿quiénes co-construyen? LA MEDIDA DEL MEMORIAL | ¿quiénes co-construyen? LA DEFINICIÓN MATERIAL | ¿quiénes co-construyen? LA DEFINICIÓN DEL CONTENIDO | ¿cómo tramar los saberes diversos? UNA LENGUA COMÚN |
|------------------------|-------------------------------|---|--|--|---|---|
| | | | | | | |
| HUMANOS | 2006 marzo/diciembre | PALIMPSESTO SIMBÓLICO | HÁBITUS/HABITAR. LA MEMORIA | TECTÓNICA DE LO DISPONIBLE | AGENDA CO-CONSTRUIDA | ASAMBLEA PROYECTUAL |
| | 2008 octubre/octubre | INSTITUCIÓN ACADÉMICA | LA REPUERTA A LA CONVOCATORIA | ARQUITECTURA | UNA SOMBRA EN EL CUR 10/12 | |
| | 2010 | FAMILIARES DESAPARECIDOS ARQ | EL CÁLCULO ASTRONÓMICO | OFICIO TEXTIL | SOBREVIVIENTES | |
| | 2011 febrero/septiembre | ORGANIZACIONES SOCIALES | LA CANTIDAD DE CHAPAS NECESARIAS | ARTE CALLEJERO | NIÑOS DEL BARRIO | |
| HECER Y PLACER | 2012 | INSTITUCIÓN ACADÉMICA | LA CANTIDAD DE CHAPAS NECESARIAS | ARQUITECTURA | CASA DE POCHO | |
| | 2013 | ORGANIZACIONES SOCIALES | LA CANTIDAD DE CHAPAS NECESARIAS | CONSTRUCCIÓN EN SECO | TRASPASAR FRONTERAS | |
| | 2015 | INSTITUCIÓN GUBERNAMENTAL | LA CANTIDAD DE CHAPAS NECESARIAS | RECURSOS GRÁFICOS | SECRETARÍA DE PLANEAMIENTO | |
| | 2013 | INSTITUCIÓN ACADÉMICA | LA SOMBRA PARA EL ACTO 24 DE MARZO | PREMOLEADOS | ABUELAS DE PLAZA DE MAYO | |
| ESPACIO MURAL ABILETAS | 2015 | ORGANIZACIONES SOCIALES | LA SOMBRA PARA EL ACTO 24 DE MARZO | TRENCADIS | LAS Y LOS BOSQUERXS | |
| | 2015 | INSTITUCIÓN ACADÉMICA | LA FECHA Y MATERIAL | ARQUITECTURA | SOPORTE MUESTRA FOTOGRÁFICA | |
| AVOZINARA UN AÑO | 2015 | ORGANIZACIONES SOCIALES | LA FECHA Y MATERIAL | CARPINTERÍA | FOTÓGRAFOS Y REDES | |
| | 2015 | ORGANIZACIONES SOCIALES | LA FECHA Y MATERIAL | FOTÓGRAFOS Y REDES | | |

Imagen 409. Cuadro que señala a las y los participantes en la co-construcción en la in-formación a las definiciones de lugar, medida, materia, tecnologías, contenido y el ámbito de emergencia privilegiado: la *asamblea proyectual*.

DEMORAS. Son instancias metodológicas colectivas de construcción de sentidos que exigen tiempo para revelar las dimensiones simbólicas y materiales hacia memoriales sostenibles. El tiempo se considera, no como mera duración sino, como espera activa. Se vincula a ese espacio que se instala antes del proyecto, “entre el suspenso de las significaciones y la espera del sentido...” (Sztulwark y Lewkowicz, 2003: 55); durante, en el *obrar*; y, finalmente, en el habitar, en tanto momento de constitución transubjetiva. Son retenciones temporales para inventariar colectivamente disponibles, co-construir en la manipulación desprejuiciada de la materia y suplementar sentidos en el habitar. Se trata de actividades con una constante demanda de alteridad para comprender, de manera compleja, al memorial y su expresión colectiva en un sentido amplio que congregue valores, ideologías y políticas.

Las diversas retenciones temporales, que inscriben las demoras, son otros modos de *indisciplinamientos* en tanto proponen suspender los prejuicios, las prefiguraciones formales y espaciales presentes en las posibles soluciones que la Arquitectura, como saber sedimentado en la historia, ha aportado y aporta. Se trata de dar tiempo para expandir las fronteras y revelar otros elementos que conforman el proyecto arquitectónico a través de una espera activa que consiste en estar en los lugares, habitarlos, caminarlos, dibujarlos, grabar sonidos, conversar, compartir ritualidades, escuchar experiencias y deseos, sentir y registrar las topografías, las luces, las sombras para la co-construcción del *palimpsesto simbólico*, definir la *agenda* para la emergencia de los programas y la materia y los oficios para la *forma con-formada*.

A continuación, definimos dos objetos teóricos, herederos de las experiencias pedagógicas desarrolladas en Facultad de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, instancias clave de demora para la co-construcción de las dimensiones materiales y simbólicas respectivamente.

OBRAR. Es una herramienta metodológica de demora en el trabajo de manipulación artesanal y desprejuiciada de la materia. Lo último refiere a una actitud en la que se realizan exploraciones con materiales en contextos no habituales o con materiales de uso no habitual para determinados contextos. El obrar necesita de la participación de los cuerpos y privilegia el *hacer* en la construcción de sentidos. El obrar *in situ* posibilita la experiencia “del goce del ver aparecer” (Sanfuentes: 2007), en un proceso complejo en el que se construye, a la vez que se va habitando. Esta herramienta metodológica facilita la emergencia de soluciones matéricas y espaciales novedosas.

ACCIÓN POÉTICA. Las acciones poéticas forman parte de las actividades de las demoras para co-construcciones simbólicas y materiales situadas. Es una herramienta metodológica para la dinamización de saberes a partir del impacto estético que ellas producen durante las inmersiones en los territorios de actuación proyectual. Se trata de actividades lúdicas, herederas también de la educación popular, donde los conocimientos emergen en un ámbito de confianza y afecto, a partir de vivencias que involucran la participación de la gestualidad de los cuerpos y la palabra poética. En el proceso proyectual, el momento para la acción poética no está determinado dependiendo de la situación y oportunidad. Esta herramienta metodológica posibilita definir medidas, escalas, programas, materiales y terminaciones (como en el ex Servicio de Informaciones).

Son también acciones poéticas los ejercicios para nombrar lugares y situaciones, actividades que también se inscriben en las demoras entre el suspenso de las significaciones y las co-construcciones simbólicas de los espacios de sentidos. Esta herramienta posibilita interrogar supuestos en el registro ontológico.

EL PROCESO DE LA CO-CONSTRUCCIÓN DE ESTRATEGIAS PROYECTUALES SILENCIOSAS. En el intento de dar cuenta del asombro, o de la sorpresa constitutiva de la labor teórica, resultó fundamental para esta tesis el ejercicio de recordar el inicio de nuestro abordaje en la problemática específica. Develar de qué modo, en el transcurso de nuestra experiencia, aquello que formaba parte de un peritaje técnico-científico con la responsabilidad de producir objetos útiles que posibilitasen la comunicación y el testimonio, fue mostrando la necesidad de incorporar al Proyecto Arquitectónico otros saberes que circulan y que están al margen del mundo de las disciplinas académicas y científicas, cuestión que convocó reflexiones cognitivas y filosóficas.

En simultáneo, el trabajo de deconstrucción de casos paradigmáticos posibilitó reconocer, con posicionamientos heterogéneos, la preocupación por la participación, la acción colectiva y la necesidad de construir comunidad como fenómeno emergente en el proyecto de memoriales que, probamos, es extensible al proyecto del hábitat en general. Es entonces que el encuentro con una demanda inesperada, ligada a las violaciones a los DD.HH. perpetradas durante la última dictadura, permitió revelar tópicos clave para la gestión y producción del proyecto contemporáneo.

El subrayado, en el desarrollo de nuestra investigación, en la necesidad de la gestión colaborativa para co-construir procesos proyectuales participativos y la importancia de tramar las redes de confianza y afecto que estos dinamizan, se inscribe en la identificación del olvido de estos asuntos, que no siendo nuevos en el devenir de los debates y aportes al saber arquitectónico, han sido minimizados, desestimados y no tematizados, en ciertas ocasiones, por considerarse “no científicos”⁷. En otro registro, concomitante al anterior, los argumentos principales esgrimen el empobrecimiento del campo que estaría diluyéndose en otros, ajenos a su especificidad. Con esta tesis procuramos mostrar, no solo que no se trata de asuntos ajenos a nuestro campo sino, que son insoslayables y necesarios para arquitecturas sostenibles.

No obstante consideramos, en oportunidad de estas reflexiones in-conclusas, que no es redundante producir un señalamiento de ciertas *estrategias proyectuales silenciosas* con las que nuestro saber participa de la “utopía del interconocimiento” que, como propone Santos, consiste en aprender otros conocimientos sin olvidar el de una o uno mismo. La necesidad de escuchar, convocar la alteridad y la voluntad de disolver la autoría en esta co-construcción indisciplinada exigió una reflexión epistemológica que contribuyera a la desnaturalización de supuestos arraigados y facilitara la dinamización de los saberes involucrados. El cuadro de la imagen 409 muestra quiénes participan informando de modo privilegiado para cada decisión proyectual.

Si bien en esta tesis describimos y narramos exhaustivamente, en los diversos procesos proyectuales, los impactos que los *indisciplinamientos* provocan en los sucesivos momentos de síntesis para cada obra (en las decisiones materiales, formales y espaciales), el señalamiento que proponemos en esta ocasión, procura poner el foco en los medios propios y específicos de nuestro qué hacer y quehacer en tanto participación necesaria para la decodificación de los conocimientos convocados para la *forma con-formada*.

⁷ Cuestión que acerca al problema de la distinción entre “contexto de descubrimiento” y “contexto de justificación”, con las consecuencias para la construcción de conocimientos que desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui (2003), siendo el primero postergado por dificultades de método, es decir, “para formalizar las normas que conducen a los hombres a nuevos hallazgos cognoscitivos. En la situación de descubrimiento intervienen además de razonamientos lógicos, la inspiración y el azar”. Se trata del prevalecimiento de una historia de águilas que, como continúa Rivera Cusicanqui “nos aleja de los pantanos malolientes, donde se cuecen los ideales de los saberes supremos que señala Michel Foucault retomando la distinción nietzscheana entre la historia filosófica (historia de águilas) y genealogía o historia efectiva (historia de sapos y ranas) tal como el filósofo alemán la presenta en su libro *La genealogía de la moral*”.

DISOLUCIÓN DE LA AUTORÍA Y DELEGACIONES. Las estrategias de disolución de la autoría en lo colectivo, se revelan en lo que damos en llamar las progresivas *delegaciones* de las decisiones formales en los procesos proyectuales. Aquí la noción de delegación no se vincula a la de “dar la jurisdicción que se tiene por dignidad u oficio a otra persona, para que haga sus veces o para conferirle su representación”⁸, sino a la de *delegar* en su acepción etimológica de “llegar”⁹ en tanto oportunidad de acceder a la *forma con-formada* desde los cuatro registros clave que van señalando nuestra participación del interconocimiento: la materia disponible; el paisaje donde se emplazan las obras; las visualidades y experiencias propias de las organizaciones sociales y las prácticas in-corporadas, rituales y ceremonias. Las *delegaciones* son *indisciplinamientos* en tanto exigen correrse de la autonomía disciplinar. Materia, espacio para el habitar, medida y geometría, como instrumentos de proyecto, son *disponibles* que solo emergen en los complejos procesos de gestión colaborativa desarrollados en esta tesis y para cada obra situada, constituyéndose en la base de las exploraciones proyectuales guiadas por las progresivas estrategias de interpelación identificadas.

Materia, espacio para el habitar, medida y geometría son dimensiones que están tramadas en la compleja urdimbre del proceso proyectual co-construido, no obstante, intentaremos definir las como objetos teóricos en tanto herramientas propias de nuestro oficio procurando que se constituyan en un aporte en el registro de lo que damos en llamar las *estrategias proyectuales silenciosas*. Conscientes de la necesidad de esta reflexión específica que insiste en subrayar la complejidad inherente a los procesos proyectuales co-construidos, cabe recordar, a modo de advertencia, el riesgo que “al medirlo, las cotas devuelven la transparencia a esta forma, con todas sus cualidades negativas: incolora, inodora y sin sabor.” (Miralles y Prats, Eva, 1991: 192). Cabe esta insistencia en relación a la necesidad de dinamizar estas *lenguas* al interior de una propuesta que es ética y política, surgida de una reflexión epistémica que procura contribuir a un modo de conocer en Arquitectura donde la política interviene en una modalidad ideológica que modifica ciertas comprensiones arraigadas.

MATERIA DISPONIBLE. La naturaleza, los límites, posibilidades de la materia y oficios disponibles van dictando las exploraciones a partir de la demora en el *obrar*, una actitud desprejuiciada en la manipulación artesanal para la experiencia de forma para cobijar los actos del habitar. Con la *materia disponible* no ensayamos en un laboratorio de materiales. La exploración dispone la materia para la co-construcción de espacios de sentido. La utilización cuidadosa en el aprovechamiento de los materiales es un objetivo clave que se inscribe en la atención a la sostenibilidad de las acciones y posibilita definir la unidad de medida para operar en cada proceso proyectual. Para una *tectónica de lo disponible*, es materia disponible, entre otras, tanto un material que provee la industria con sus especificaciones y características particulares, como los desechos del universo de consumos tal como pueden hallarse, aquel material necesario para su reutilización posterior o el que se borrará con el paso del tiempo.

MEDIDA DISPONIBLE. La medida para definir la *forma con-formada* se revela en los registros antes mencionados: viene dada por las características de la *materia disponible* (presentación, medidas, resistencias); está en el paisaje (en su topografía natural, en su definición artificial, en los elementos, sus luces y sombras); queda definida por las marcas del *habitus* y por las huellas de la gestualidad de los cuerpos habitando. En los procesos proyectuales co-construidos no hay posibilidad de universalizar la medida: cada proceso y cada proyecto tiene su propia “escala gráfica” y emerge de la observación y de las actividades de demora para los inventarios colectivos exhaustivos.

8 <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=delegar> Consulta 26/02/2018).
9 <https://definiciona.com/delegar/> Consulta 26/02/2018).

GEOMETRÍA EMERGENTE. La geometría emergente es el resultado de las sucesivas instancias de síntesis proyectual en las que relacionamos la *materia disponible* y la *medida disponible* con los actos cotidianos del habitar y los tópicos clave co-construídos.

La preocupación por transformar a las y los “espectadores en testigos” en el intento de extender la ética del *nunca más* a sectores más amplios de la sociedad, propicia exploraciones con la perspectiva, particularmente con las *anamorfosis*, en tanto técnicas para favorecer diversos puntos de vista que posibiliten deconstruir y reconstruir planos y situaciones espaciales que convoquen desplazamientos de ciertos focos naturalizados por quienes circulan el espacio público. Se trata de otro de los modos de *delegar* la autoría con obras que necesariamente se completan con la actividad de quienes con ellas se encuentran. La *delegación* en la coreografía de los cuerpos habitando los espacios también señala la emergencia de las geometrías, convocando decisiones proyectuales vinculadas a las formas de la experiencia.

En otro registro, la *delegación* de la autoría en el paisaje favorece la emergencia de geometrías devenidas de las dimensiones y formas de elementos de la naturaleza existentes como la copa de los árboles; las pendientes de las topografías naturales en las que “anida” el proyecto, las tangentes a las curvas de niveles; la extensión de los territorios de actuación y las formas y medidas de elementos artificiales (baldosas en la plaza Montenegro, escalinatas en el Parque de España), entre otras.

LA HUELLA COMO PRESENCIA DE LAS AUSENCIAS. El registro de los cuerpos habitando es una clave para explorar la posibilidad de la *presencia de las ausencias* en obras que suplementan sentidos diversos según los cuerpos las completen o no. Un modo de explorar la *presencia de las ausencias* se inscribe en acciones proyectuales que tienen vocación de ser más la huella que el objeto que la deja, para lo cual, es necesario atender a las posibles *delegaciones* de las decisiones en el paisaje, sus formas y tensiones. Estas exploraciones aparecen en sintonía con la noción de “negatividad” que se desarrolla en esta tesis.

FRONTERA VIBRÁTIL. La reflexión epistémica y filosófica con la que esta tesis pretende contribuir impacta en una actividad proyectual que atiende particularmente a las fronteras, los bordes, los límites de las intervenciones arquitectónicas: aquellas exploraciones de forma que convocan y facilitan ese espacio del “entre”. La *frontera vibrátil* es un espacio habitable, es un lugar con espesor, no es un límite taxativo interior-exterior y se constituye en una herramienta proyectual clave para explorar diversas interpelaciones posibles (los filtros contruidos con caños plásticos, la dispersión y multiplicación de lugares de sombra, la complementariedad necesaria en los desarrollos del “entre” interior-exterior, el espesor en los espacios para el juego, en los laberintos, en aquellos lugares en los que se deconstruyen y reconstruyen sentidos, en las fachadas concebidas como espacios habitables y para el encuentro).

Comprender la operatividad de la noción de *frontera vibrátil* se vincula también al “no hay punto final” en relación a todas aquellas exploraciones que extienden los límites de la intervención arquitectónica a otros espacios, soportes reales y virtuales, en tanto ampliación de plataformas de participación.

BELLEZAS DE LA ALTERIDAD. La geometría y la medida construyen lo que algunas y algunos autores reconocen como la “matemática de lo bello” (Rigotti, Ana María: 2012). En el posicionamiento ético, político y estético que se sostiene en nuestras investigaciones, la búsqueda de “la” belleza, remitiendo a canon alguno, pierde sentido. Se trataría de bellezas, en plural, propias de la alteridad, que emergen de las *delegaciones* que convocan las *estrategias proyectuales silenciosas* en cada situación.

HACIA ARQUITECTURAS DEL SUR. *Arquitecturas del Sur* se constituye en el objeto teórico privilegiado que proponemos como una posible contribución hacia una *reconstrucción intercultural de la Arquitectura* que dialogue necesariamente con los conocimientos universales que la disciplina arquitectónica, como campo específico, ha sedimentado y sigue construyendo.

Se trata del pasaje de quienes solo con el bagaje que le provee la disciplina, dilucidan, interpretan y resuelven los desafíos de una determinada encomienda, a la tarea de la gestión de la participación de la alteridad como actividad principal para las demoras necesarias en el proceso de co-construcción de las dimensiones simbólicas y materiales del proyecto arquitectónico hacia su forma *con-formada*. Esta tarea convoca una reflexión epistémica para un nuevo modo de conocer en Arquitectura (como contribución disciplinar específica) donde la política (como arte colectivo del hacer consensuado) interviene en una modalidad ideológica que contribuye a modificar comprensiones, y por lo tanto, acciones.

La utopía del interconocimiento de Boaventura de Sousa Santos nos alentó a realizar procesos asimilables a su “hermenéutica diatópica” para exploraciones proyectuales. Una suerte de *tectónica de lo disponible* que revela el autor en la necesidad de “poner un pie en cada cultura”, proponiendo disponer de las nociones y categorías universales, a la vez que, identificar la invisibilización de ciertos saberes y las consecuencias que dicha operación acarrea para aquellas y aquellos que resultan “no existentes”. En nombre de la Declaración Universal de los Derechos Humanos del año 1958, en ocasiones se vulneró (y sigue vulnerando) la dignidad humana. La constatación de esto provocó “que los derechos humanos despertaran sospechas en todo guión emancipatorio” pero, a la vez, se reconoce la necesidad de “recurrir a los derechos humanos para reconstruir el lenguaje de la emancipación” (Santos, 2010: 63). Esta doble operación es necesaria para las *arquitecturas del Sur*, en tanto arquitecturas sostenibles, “para una relación equilibrada y mutuamente reforzante entre la competencia global y la legitimidad local.” (Santos, 2010: 67).

El aporte de esta investigación al Proyecto Arquitectónico, que podría interpretarse en términos de innovación, es aquí entendida como la transformación de los modos de la producción proyectual que surgen en el proceso de gestión cooperativa que se dinamiza con la diversidad de saberes que se ponen en acción hacia transformaciones materiales y sociales. Innovación no en el sentido naturalizado por la lógica mercantilista del capitalismo sino como oportunidad de transformación del proceso de gestión-producción de las alternativas proyectuales de los memoriales en el espacio público, extensibles al proyecto del hábitat en general como concepto abarcador: *arquitecturas del Sur* que conjuguen unidad de reflexión y acción de vocación emancipatoria.

Desde nuestro relato meditado de una experiencia que nos atraviesa en torno a exploraciones proyectuales, dinamizando diversas estrategias que convocan *disponibles* en otras arquitecturas, en los oficios, en textos que traen la voz de las y los autores de referencia provenientes de distintas disciplinas, en recursos cartográficos críticos, en poetas, escritoras y escritores, artistas, en experiencias de sobrevivientes, familiares, militantes populares e imágenes que suplementan sentidos, esperamos aportar al conocimiento de la Arquitectura para recuperar la demora necesaria para co-producciones simbólicas y materiales que valoricen los saberes de las y los expertos junto a aquellos que están al margen de las disciplinas científicas, en el marco de la comprensión de *un mundo en donde quepan muchos mundos*.

...durante una acción poética, la palabra nos guiaba, “acá el recuerdo, acá el Sur. Allá en Norte, acá el Sur. Allá el olvido, acá el recuerdo. El Norte, el hemisferio del olvido. El Sur, el hemisferio del recuerdo. En el Norte la velocidad, en el Sur, el tiempo, pero no el tiempo de los relojes, sino el tiempo de los momentos. [...] Mientras allá los argumentos, acá los poetas.” (Moreno: 2013).

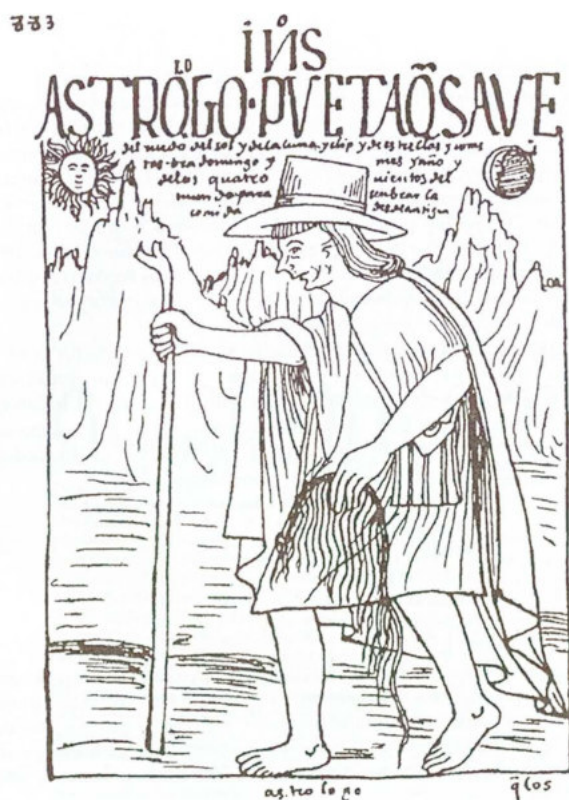
Revelamos que conocer desde el Sur nos convoca, en sus formas poéticas y físicas de producción de conocimientos, al ejercicio permanente y apasionado de la búsqueda inconclusa. La astronomía de posición precorpernicana, en la que la noción de esfera celeste es operativa —superficie esférica imaginaria donde, para las cosmovisiones antiguas y arcaicas, estarían “adheridas” todas las estrellas y planetas, lo que comúnmente llamamos cielo—, posibilita señalar lo anterior. Sigamos el ejercicio. Si trazamos una línea imaginaria que una al Polo Norte con el Polo Sur —el eje de rotación de la tierra— y la prolongamos hasta intersectarse con la esfera celeste, encontramos dos puntos: el Polo Sur Celeste y el Polo Norte Celeste. Allí reside otra clave que muestra las diferencias entre el Norte y el Sur, entre el *Ser* y el *Estar* (como propone Claudio Caveri). El Polo Norte Celeste está señalado inequívocamente por una estrella, la estrella Polar o *Polaris* mientras que la identificación del Polo Sur Celeste requiere desplegar diversas estrategias de búsqueda y reconstrucciones ante el interrogante que deja la ausencia de una verdad definitiva. No hay ninguna estrella que señale con certeza en el Sur, es necesaria la demora para una re-construcción colaborativa¹⁰ a través de dos constelaciones: “los ojos del ñandú” y “las patas del ñandú”, según cosmovisiones indígenas del Sur, *Alfa* y *Beta* de la “Constelación del Centauro” y “la Cruz del Sur” para quienes impusieron los nombres en todo el cielo. En el Sur, no hay *Punto Final*.

...un proyecto arquitectónico es siempre una relación con lo indeterminado del mundo en tanto existe un espacio de indeterminación entre el mundo real y el simbólico. Allí es donde actúa el pensamiento proyectual. Allí es de donde surge la noción de proyecto [...] De esta manera, hacer un proyecto es pararse en ese punto de indeterminación, y hacer de ese punto en el que fracasan las determinaciones, el lugar del quehacer. (Sztulwark y Lewkowicz, 2003: 87).

A través de esta tesis, procuramos mostrar que esa tarea necesita convocar saberes pluriversales ya que, “entre el mundo real y el simbólico”, se congregan valores, ideologías y políticas por lo que se requieren demoras colectivas. Se trata entonces de un modo de comprender y abordar el conocimiento que la exploración proyectual en el campo de los memoriales fue revelando de modo privilegiado.

10 Existen varios procedimientos. Cuatro modos sencillos de reconocer el polo sur celeste a simple vista: 1) Extendiendo la mediatriz del segmento que forman *Alfa* y *Beta* de la constelación del Centauro e intersectándola con la prolongación de la dirección del segmento mayor de la “Cruz del Sur” definido por *Alfa* y *Gamma crucis*; 2) Prolongando 4,5 veces la medida el segmento mayor de la Cruz del Sur; 3) Construyendo un triángulo equilátero imaginario con *Canopus* y *Achernar* (estrellas visibles a simple vista) y el tercer vértice es el Polo sur Celeste; 4) Definiendo el centro del triángulo formado por las constelaciones *Volans*, *Hydrus* y *Triangulum*. Ejercicios desarrollados en un proceso de reurbanización de la propia experiencia vital, a partir del acceso a una admiración comprensiva del cielo y sus fenómenos en el marco de un Curso organizado por la Escuela de Filosofía de la FHyA- UNR.

Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce. (Rivera Cusicanqui, Silvia: 2010, 33).



*INDIOS/ ASTRÓLOGO POETA QUE SABA
del ruedo del sol y de la luna y eclipse y de estrellas y
cometas, ora, domingo y mes y año y de los quatro
vientos del mundo para sembrar la comida.
Desde antiguo.*

Waman Puma de Ayala, 1612-1615.

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES (organizada según 4 canteras: ARQUITECTURA Y ARTE, MEMORIA Y DD.HH.; ÉTICA Y SOSTENIBILIDAD; REFLEXIONES EPISTEMOLÓGICAS)

ARQUITECTURA Y ARTE

ADORNO, Theodor. 1951. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp) Trad. Española Manuel Sacristán. Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad, (Barcelona: Ariel, 1962).

ADORNO, Theodor. 1970. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp) Trad. Española Alfredo Brotons Muñoz, Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad (Madrid: Akal, 2005).

AL BORDE ARQUITECTOS. En <http://www.albordearq.com/> (Consulta 4/09/2013).

ALGAÑARAZ, Marta. 2009. "Reflexiones del grupo CONSTRUIR-PROYECTAR-IDENTIDAD a partir del trabajo de recuperación de ex CCD". *A&P Arquitectura y Derechos humanos* 20/ marzo 2009/ p. 50-57. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_especiales_24 (Consulta: 24/04/2009).

ALGUACIL, Julio. 2008. "Espacio público y espacio político. La ciudad como el lugar para las estrategias de participación", *Polis. Revista de Universidad Bolivariana*, 7 (20) p. 199-223.

ALLEN, Stan. "From object to field", *Architectural Design Profile* 127 (Architecture after Geometry) *Architectural Design* 67 (5) May/ June 1997 / p.24-31.

ALLENDE, Isabel.1996. "Prefacio". AGOSÍN, Marjorie. 1996. *Tapestries of Hope, Threads of Love – the Arpillera Movement in Chile 1974-1994*, (University of New Mexico Press) Trad. Española Ana Cecilia Martínez, Tapices de esperanza, hilos de amor – el movimiento de las arpilleras en Chile, 1974-1994 (San Diego State University: 2004).

ALMALÉ, Eduardo y ALONSO, Juan. 2007. *Tumba y Monumento*. En <http://tumbaymonumento.wikispaces.com/> (Consulta: 11/04/2011).

ALVAREZ ALVAREZ, Darío. 2007. *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. (Barcelona: Reverté).

ANIBARRO, Miguel Ángel. 2007. "Un viaje extraordinario", *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*, Darío Álvarez Álvarez (Barcelona: Reverté).

ARFUCH, Leonor. 2004. "Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real", *Confinés* (15) p. 111-120.

ARGAN, Giulio Carlo. 1965. *Progetto e destino* (Milano: Il Saggiatore), Trad. Española Marco Negrón, Proyecto y destino (Caracas: Universidad Central de Venezuela: 1969).

ARQUITECTURA EXPANDIDA en <http://arquitecturaexpandida.org/> (Consulta: 23/08/2014).

BATES, Donald. 1996. "Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind", *El croquis* 80, p.6-29.

BENGUALID, Ana Jael. 2014. "Habitús y habitar. La importancia del abordaje etnometodológico." En https://www.academia.edu/23950507/HABITUS_Y_HABITAR._LA_IMPORTANCIA_DEL_ABORDAJE_ETNOMETODOL%C3%93GICO (Consulta: 29/11/2017).

BENTIVEGNA, ANTONIO. 2008. "La estética de los nuevos monumentos: estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales", en *Revista Observaciones Filosóficas* N°6. <http://www.observacionesfilosoficas.net/laesteticadelosnuevosmonumentos.htm> (Consulta: 13/05/2010).

BERGEIJK, Herman van. 2004. "The März-Monument of Gropius and the concept of Folding" en Herman van Bergeijk & Klaus-Jürgen Winkler, *Das Märzgefallenen-Denkmal* (Weimar: Bauhaus-Universität) pp.89-108.

BOLA DE NIEVE. 2005. "Claudia Fonte". En <http://www.boladenieve.org.ar/artista/36/fontes-claudia> (Consulta 26/02/2016).

Bibliografía y otras fuentes

BORJA, Jordi y MUXÍ, Zaida. 2000. *Espacio público: ciudad y ciudadanía*. En file:///C:/Users/Alejandra/Downloads/50359358-ESPACIO-PUBLICO-Y-CIUDADANIA-JORDI-BORJA-ZAIDA-MUX.pdf (Consulta: 15/9/2015).

BORJA, Jordi. 2002. "Ciudadanía y globalización", *Reforma y Democracia*, Revista del CLAD. No. 22, p. 1-11. En <http://siare.clad.org/revistas/0041400.pdf> (Consulta: 24/9/2014).

BORJA, Jordi. 2015. "La calle y su propiedad". En <http://www.paisajetransversal.org/2015/09/la-calle-y-su-propiedad-Jordi-Borja-Espacio-Publico-Gamonal-Revolucion-Urbana-procomun.html> (Consulta: 21/09/2016).

BUZAGLO, Alejandra y VIU, Daniel. 2006. "No hay punto final. Los derechos humanos y las marcas en el espacio público". Mirtha Taborda (comp.) *Derechos Humanos. Una mirada desde la Universidad* (Rosario, U.N.R. Editora).

BUZAGLO, Alejandra. 2009. "Experiencias de tratamiento de los espacios en sitios recuperados", Memoria abierta, *Arquitectura y memoria* (Buenos Aires: Memoria Abierta). En <http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/arquitecturaymemoria.pdf> (Consulta: 13/4/2011).

BUZAGLO, Alejandra. 2010. "Un reloj de sol en Ludueña. Las huellas de la memoria en el espacio público." *A&P Arquitectura y Derechos Humanos* (24) p. 50-61. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_especiales_24 (Consulta 24/04/2010).

BUZAGLO, Alejandra. 2016. "De lo representativo a lo presentativo. Mapeos colectivos y asambleas proyectuales." *A&P Continuidad* 4 Agosto 2016/ p.152-163.

CALABRESE, Omar. 1987. *La era neobarroca* (Madrid, Ed. Cátedra: 1994).

CALDUCH CERVERA, Juan. 2002. "L. Mies van der Rohe: experimentos arquitectónicos. Los proyectos de edificio de oficinas de hormigón, casa de campo de hormigón y casa de campo de ladrillo", en *Asimetrías*. Colección de textos de arquitectura, nº 6, Valencia. p. 51-75.

CALVINO, Italo. 1999. *Las ciudades invisibles* (Madrid: Unidad Editorial).

CAMNITZER, LUIS. "La forma y el contenido". *Relaciones*, revista al tema del hombre en <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0306/forma.htm> (Consulta: 14/04/2013).

CARRIER, Peter. 2005. *Holocaust Monuments and National Memory Cultures in France and German since 1989* (Oxford: Berghahn).

CATTANEO, Daniela. 2015. "La arquitectura no es un lujo. El ideario latinoamericano bajo la mirada de Entre Nos Atelier." *A&P Continuidad* 2 Julio 2015/ p. 100-105.

CAVERI, Claudio. 2006. *Y América, ¿qué?. Balance entre el Ser y el Estar como destino del Hacer americano y el reflejo en su Arquitectura*. (Buenos Aires: Sintaxis).

CELAN, Paul. 2009. *Obra Completa* (Madrid: Trotta).

COHEN, Jean-Louis. 1994. *Mies van der Rohe* (París: Hazan) Trad. Española Juan Calatrava Escobar (Madrid: Akal, 2007).

COLECTIVO DE ARQUITECTURA PÚBLICA ASAMBLEARIA (C.A.P.A.), plataforma asociada a la Oficina de Arquitectura de Ariel Jacobovich en <https://colectivoarquitecturapublicaasamblearia.wordpress.com/> (Consulta: 13/04/2012).

COLECTIVO DE ARQUITECTURA PÚBLICA ASAMBLEARIA (C.A.P.A.) 2014. *Proyecto Estación Kosteki y Santillán*. Documento para la gestión de las propuestas presentadas ante U.G.O.F.E. + A.D.I.F. Gentileza arquitecto Ariel Jacobovich.

COLECTIVO DE ARQUITECTURA PÚBLICA ASAMBLEARIA (C.A.P.A.), 2015. "Proyecto Estación Santillán- Kosteki. Arquitectura de la memoria en acción", en Buzaglo, Alejandra (comp.) *A&P Arquitectura, Derechos Humanos y Memoria* (32)p.124-139.

CRAVEN, Jackie. 2017. "Vietnam Veterans Memorial: And the Winner Is...", en <https://www.thoughtco.com/vietnam-veterans-memorial-winner-178136> (Consulta: 1/9/2017).

DE ARQUITECTURA. 2008. "Memorial de Paine: un lugar para la memoria. Recuerdo de las Ausencias" *Revista de Arquitectura*, 14

(18), pp. 72-83.

DELGADO, Manuel. 2004. "De la ciudad concebida a la ciudad practicada", *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* N° 62/ p.7-12.

DELGADO, Manuel y MALET, Daniel. 2007. "El espacio público como ideología", Jornadas Marx siglo XXI, Universidad de la Rioja, Logroño, diciembre 2007. En <http://sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/83414.pdf> (Consulta 28/7/2012).

DELGADO, Pablo. 2015. "Wendingen, la revista que marcó una época", <http://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/2015/03/03/wendingen-la-revista-que-marco-una-epoca/> (Consulta 4/4/2016).

EGBERT, Donald. Drew. 1981. *El arte y la izquierda en Europa, de la Revolución Francesa a mayo del 68* (Barcelona: G. Gili).

EISENMANN, Peter. 2016. "Seis puntos seguidos de Arquitectura y representación", *A&P Continuidad* (4), Julio. p.16-19.

EISENMANN, Peter. 2016. "Arquitectura y representación", *A&P Continuidad* (4), Julio. p.21-25.

ENTRE NOS ATELIER en <http://www.entrenosatelier.net/> (Consulta: 11/04/2014).

ESPACIO TANGENTE. 2005. "Encuentro uno. Ciudades por hacer". www.espaciotangente.net (Consulta 21 de abril de 2014).

EYQUEM, Miguel. 1967. Taller de Investigación Ciudad Abierta: *Amereida*. Vol. I. (Santiago de Chile: Ed. Cooperativa Lambda).

FERNÁNDEZ, Roberto. 2005. "Crítica ambiental del proyecto. Arquitectura y ciudad: de lo natural a lo sustentable; del proyecto al ecoproyecto." Publicación Seminario Doctorado FAPyD- UNR.

FERNÁNDEZ, Roberto. 2011. *Mundo diseñado. Para una teoría crítica del proyecto total*. (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral).

FONTES, Claudia. 2009. "Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez." En <http://claudiafontes.com/project/reconstruction-of-the-portrait-of-pablo-miguez/> (Consulta: 26/2/ 2015).

FONTES, Claudia. 2000. "Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez." *Escultura y memoria. 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el Terrorismo de Estado en la Argentina* (Buenos Aires: Eudeba).

FORSTER, Sergio. 2011. *Saber disciplinar y organizaciones espontáneas. Una investigación proyectual entre lógicas heterogéneas en la construcción del ambiente humano*. (Buenos Aires: FADU-UNBA).

FRAMPTON, Kenneth. 2002. *Labor, Work and Architecture*. (New York: Phaidon).

FRAMPTON, Kenneth. 1995. *Studies in tectonic culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (Massachusetts: MIT Press) Trad. Española Amaya Bozal, Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX (Madrid: Akal, 1999).

FRANCO LÓPEZ, Víctor. 2016. "Paisajes urbanos emergentes. De las crisis sistémicas a la era de las ciudades por el bien común", *A&P Continuidad* 5 Diciembre 2016/ p.168-179.

GAC. 2009. *Pensamientos, Prácticas y Acciones del GAC* (Buenos Aires: Tinta Limón).

GADAMER, Hans Georg. 1993. *Wahrheit und Methode* (Tübingen: J.C.H., Mohr) Trad. Española Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Verdad y método (Salamanca: Sígueme, 1975).

GALENDE, Federico. 2016. Entrevista a Rancière Jacques: "La extrema derecha está volviendo a ser exitosa en su evocación de símbolos identitarios muy primitivos". En <http://www.theclinic.cl/2016/12/04/jacques-ranciere-la-extrema-derecha-esta-volviendo-a-ser-exitosa-en-su-evocacion-de-simbolos-identitarios-muy-primitivos/> (Consulta 5/12/2016).

GARCÍA, Fernando. 2016. "Claudia Fontes, una costurera épica del arte". En <https://www.lanacion.com.ar/1948858-claudia->

Bibliografía y otras fuentes

fontes-una-costurera-epica-del-arte (Consulta: 23/10/2016).

GARCÍA ODIAGA, Iñigo. 2017. "Memorial a los judíos asesinados en Europa (acto 2º)". En <https://noomuu.wordpress.com/2017/06/23/memorial-a-los-judios-asesinados-en-europa-acto-2o/> (Consulta: 3/8/2017).

GIUNTA, Andrea. 2009. *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno).

GIUNTA, Andrea. 2012. "Arte y biopolítica". En http://musavirtual.es/radarmagazine/wp-content/uploads/2012/07/radar0_arteybio_esp.pdf (Consulta: 24/04/2013).

GROPIUS, Walter. 1948. "In Search of a New Monumentality" *Architectural Review*, September, p.117.

GRÜNER, Eduardo. 1999. "La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones", *La escena contemporánea*, (3). También en Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.), *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

HERNÁNDEZ LARGUÍA, Iván. 2011. "Memorias, memoriales, estética." En <http://ddhhunr.blogspot.com.ar/p/materia-optativa.html> (Consulta: 14/11/2011).

HOHEISEL, Horst. 2009. "El arte de la memoria- la memoria del arte". Revista *A&P Arquitectura y Derechos humanos* 20/ marzo 2009/ p. 58-65.

INDISCIPLINAR colectivo. En <http://blog.indisciplinar.com/> (Consulta: 7/11/2017).

JACUBOVICH, Ariel. 2010. "Ciudad Roca Negra. Nuevas formas assemblearias para el proyecto de arquitectura". En <http://arieljacobovich.com.ar/trabajo.php?t=17> (Consulta 07/11/2011).

JACUBOVICH, Ariel. 2012. "Ciudad Roca Negra" en <http://arqa.com/arquitectura/ciudad-roca-negra.html> (Consulta 14/08/2013).

JAQUE, Andrés y HURLÉ, Pablo. 2009. "Arquitectura es la sociedad representada". En Fascículos aperiódicos de arquitectura *Archfarm* N° 13. www.archfarm.org.

JAQUE, Andrés. 2005. "Arquitectura de consenso, o como emerge el objeto de representación". En <http://polired.upm.es/index.php/boletincfs/article/viewFile/2360/2442> (Consulta 25/09/2011).

KLEIN, Christopher. 2005. "La notable historia del Memorial de Veteranos de Vietnam de Maya Lin". En <https://www.biography.com/news/maya-lin-vietnam-veterans-memorial> (Consulta 13/7/2016).

KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce. 1995. S,M, L, XL. (New York: Monacelli Press).

KRAUSS, Rosalind. 1979. "Sculpture in the Expanded Field". *October* 8/ p.30-44.

LANG, Fritz. 1927. *Metropolis*. En <https://www.youtube.com/watch?v=8TUxf3qIGqc&t=4422s> (Consulta 12/07/2015).

LIN, Maya. 2000. "Making the Memorial". *The New York Review of Books*, en <http://www.nybooks.com/articles/2000/11/02/making-the-memorial/> (Consulta: 7/5/2013).

LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (comps.). 2008. *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

LONGONI, Ana. 2009. "(Con)texto(s) para el GAC." *Pensamientos, Prácticas y Acciones del GAC* (Buenos Aires: Tinta Limón).

LONGONI, Ana. 2010. "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches.", *Aletheia* 1 (1). p.1-23.

LONGONI, Ana. 2017. Apuntes de la presentación del plenario Arte Urgente! Realizado después de la jornada de activismos artísticos en el predio de la ex ESMA, el 30 de octubre de 2017.

LOOS, Adolf. "Architektur". *Der Sturm, Berlín*, 15 diciembre 1910. 24. Trad. Inglesa por Wilfred Wang, "Architecture" en *The*

Architecture of Adolf Loos: an Arts Council Exhibition (London: Arts Council of Great Britain, 1985).

LÓPEZ CUENCA, Rogelio, 2007. *Málaga 1937* (Málaga: Diputación de Málaga).

LÓPEZ MUNUERA, Iván. 2012. "Notas sobre el 'bum'. Los colectivos españoles, un ecosistema plura." En *Arquitectura Viva* N° 145, p. 15-19.

LÓPEZ RODRIGUEZ, Silvia. 2005. *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva*. (Granada: Editorial Académica Española).

LUACES, María Belén. 2001. "Insiders. Dadá.", Revista digital de Cultura Sitio al margen. En <http://www.almargen.com.ar/?m=200106> (Consulta: 21/07/2012).

MALDONADO, Manuel (2006). *Dadá Berlín* (Sevilla: Ed. Doble J).

MAESTRIPIERI, Eduardo. 2009. "Espacio, lugar y monumento", *Suma* 81. p.74-87.

MALOSSETTI COSTA, Laura. 2004. "La polémica de los monumentos por la memoria". En <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800082.htm> (Consulta: 7/11/2007).

MALUENDA, Inmaculada y ENCABO, Enrique. 2014. "Maya Lin: Los procesos creativos del arte y la arquitectura son muy distintos".

MATÉRICOS PERIFÉRICOS en <http://www.matericosweb.com/> (Consulta: 25/05/2013).

MAUREIRA, Juan René. 2009. "Paine: Un lugar para una nueva memoria." *A&P Arquitectura y Derechos Humanos* (20) p. 76-89. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_especiales_20 (Consulta 24/04/2009).

MANZINI, Ezio. 2007. "Design research for sustainable social innovation" in: Michel R. (edited by), *Design Research Now: Essays and Selected Projects*, Birkhäuser Basel.

MANZINI, Ezio. 2011. "Diseño para la Innovación Social" Una entrevista con Ezio Manzini de BROOKS, Sarah. En <https://www.shareable.net/blog/design-for-social-innovation-an-interview-with-ezio-manzini> (Consulta 28/07/2011).

MANZINI, Ezio. 2013. Entrevista a Ezio Manzini realizada por JORGE, Julia. En <https://abreelojo.com/noticias/entrevista-a-ezio-manzini/> (Consulta 21/2/2013).

MEIRÁS, José Luis. 2008. "Transf(H)erencias. Continuidades y reinicios en prácticas de arte de acción colectiva y política, 1983-2005.", en Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.), *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

MELENDI, MARÍA ANGÉLICA. "Antimonumentos. Estrategias del arte (y de la memoria) en una era de catástrofes" y en <http://www.eba.ufmg.br/grupo/textopiti03.htm> (Consulta: 16/04/2013).

MERCADO, Mónica. 2005. "La representación de la muerte o los límites de lo irrepresentable.", en Wajcman, Gérard y otros/as, *Arte y Psicoanálisis. El vacío y la representación*, (Córdoba: Brujas).

MIES VAN DER ROHE, Ludwig. 1959. "No Dogma" (interview), *Interbuild* 6 p.6-10.

MIRALLES, Enric y PRATS, Eva. 1991. "Cómo acotar un croissant. El equilibrio horizontal", *El Croquis* 49/50, p. 240-241.

MIOTTO BRUSCATO, Underléa y GARCÍA ALVARADO, Rodrigo. 2010. "Muro-pixel: exploración digital de un sistema constructivo de placas entrelazadas. Pixel-Wall: Digital Exploration of a Constructive System Based on Interlocked Boards." *Poéticas de la disrupción. Disrupción, modelación y construcción: Diálogos cambiantes. SIGRADI*, 2010. p. 205-208. En http://cumincaades.scix.net/data/works/att/sigradi2010_205.content.pdf (Consulta: 25/11/2015).

MONTANER, Josep María. 2013. "Colectivo de arquitectos". En http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/06/catalunya/1360177819_587334.html (Consulta 04/07/2013).

MORENO, Martín. 2013. "Acá el Sur". En <https://tallersurfapyd.wordpress.com> (Consulta 24/3/2016).

Bibliografía y otras fuentes

- MONTANER, Josep María. 2014. *Del diagrama a las experiencias. Hacia una arquitectura de la acción*. (Barcelona: Gustavo Gili, S. A.).
- MUSIL, Robert. 1957. *Nachlass zu Lebzeiten*, Hamburg, Trad. en italiano por Anita Rho, Pagine postume pubblicate in vita (Torino : Einaudi, 1970), p. 75.
- NAVARRO, Justo. 2007. "Una meditación. Nuestra experiencia sentimental del pasado no es neutra." En López Cuenca, Rogelio, *Málaga 1937* (Málaga: Diputación de Málaga).
- PALLASMAA, Juhani. 2005. *The Eyes of the Skin. Architecture and Senses*. (Chichester: John Wiley&Sons Ltd.) Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos (Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006).
- PALLASMAA, Juhani. 2006. "La arquitectura de hoy no es para la gente". En https://elpais.com/diario/2006/08/12/babelia/1155337575_850215.html (Consulta: 23 de abril de 2008).
- PALLASMAA, Juhani. 2009. *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture* (Chichester: John Wiley&Sons Ltd.) Trad. Española Moisés Puente, La mano que piensa (Barcelona: Gustavo Gili, 2012).
- PICO colectivo. En <http://www.picocolectivo.org.ve> y en <https://www.facebook.com/picocolectivo/> (Consulta: 10/07/2015).
- PINTOS, Víctor. 2001. *Atahualpa Yupanquie. Cartas a Nenette* (Buenos Aires: Sudamericana).
- PIZARRO, María José y RUEDA, Oscar. 2013. "Los velos de las cariátides", en *REIA* 1. P. 129-143, En <http://www.reia.es/REIA109.pdf> (Consulta: 11/7/ 2014).
- PLATAFORMA ARQUITECTURA. "10º Taller Internacional Laboratorio Ciudad de Quito - Mercado San Roque". En <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/773580/10-degrees-taller-internacional-laboratorio-ciudad-de-quito-mercado-san-roque> (Consulta 20/9/2015).
- PUNIN, Nikolai. 1920. "The Monument to the Third International". En <https://thecharnelhouse.org/2015/03/24/tatlins-tower/> (Consulta: 4/4/2012).
- QUARONI, Ludovico. 1977. *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura* [1977]. Trad. Española, Ángel Sánchez Gijón Proyectar un edificio. Ocho lecciones de Arquitectura (Madrid, Xarait: 1980).
- QUETGLAS, Josep. 1997. "Monumentos. Dos de Terragni", www.arranz.net/web.arch-mag.com/6/homeless/06s.html (Consulta: 12 de abril de 2013).
- QUETGLAS, Josep. 2001. *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe* (Barcelona: Actar).
- RANCIÉRE, Jacques. 2003. "The Politics of Aesthetics", presentada en la Universidad de Aarhus en Dinamarca en 2003. Trad. Española, "La política de la estética", *Revista Otra parte*. En <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-9-primavera-2006> (última consulta 19/06/2012).
- RECETAS URBANAS. 2005. "Málaga 1937- Nunca más. Lugar de memoria en homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería. Febrero 1937", en <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=3&ID=0037> (Consulta: 13/07/2013.).
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. En <https://redcsur.net/es/archivos/> (Consulta: 24/8/2013).
- RICART ULLDEMOLINS, Núria. 2009. "Das Märzgefallenen – Denkmal Monumento a los caídos de marzo. Evolución de la obra a través de los documentos gráficos." *Revista AACA* N°6. En <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=158> (Consulta: 18/04/2012).
- RIGOTTI, Ana María. 2012. "Estructura, espacio, envolvente, medida y color como materiales del proyecto moderno". Programa del curso de Doctorado FAPyD, en <https://bibliodarb.wordpress.com/?s=rigotti+2012> (Consulta: 21/04/2013).
- SALDARRIAGA ROA, Alberto. 1988. *Arquitectura para todos los días: la práctica cultural de la arquitectura*. (Bogotá: Universidad

Nacional de Colombia).

SANFUENTES, Manuel. 2007. "Travesías de Amereida". En <https://www.ead.pucv.cl/2007/travesias-de-amereida-2/> (Consulta 15/8/2012).

SARTINO, Julieta. 2010. "Una marca de memoria en el espacio público en la ciudad de Rosario: en respuesta a una demanda de evocación de la 'Masacre de Cafferata y Ayolas.'" *A&P Arquitectura y Derechos Humanos* (24) p. 90-93. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_especiales_24 (Consulta 24/04/2010).

SERT, Josep Lluís, LÉGER, Fernand y GIEDION, Sigfried. 1943. *Nine Points on Monumentality*, Trad. Española José María Coco Ferraris, Arquitectura y Comunidad (Buenos Aires: Nueva Visión, 1963). En URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 5(2), 197-206. <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/cachorro> (Consulta: 20/04/2012).

SHAPIRA, Shanak. 2017. *Yolocaust*. En <http://yolocaust.de/> (Consulta: 25/12/2017).

SIGEL, Paul. 2005. "Counter-Monuments. Crítica al monumento tradicional". En <https://es.slideshare.net/HAV/counter-monuments-critica-al-monumento-tradicional> (Consulta: 9 de septiembre de 2011).

SILVESTRI, Graciela. 2000. "El arte en los límites de la representación". *Punto de Vista* 68.

SCHUITEMA, Paul. 1929. "letters: het materiaal van den drukker", *Internationale Revue* i10 N° 19. P.129. En <http://www.iconofgraphics.com/hth-wijdeveld/> (Consulta: 26/01/2016).

SPIEKER, Sven. "Living Archives, Grafted Monument: Memory in the Public Sphere (Libera, Haacke, Wodiczko)", En *Art- Omma* N. 7. En <http://www.art-omma.org> (Consulta 04/06/13).

STERN, Steve y WINN, Peter. 2016. "El tortuoso camino chileno a la memorialización (1990-2011). En STERN, Steve; WINN, Peter; LORENZ, Federico y MARCHESE, Aldo *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur* (Lima: I.E.P.).

STIH, Renata y SCHNOCK, Frieder. "Memory, public art and social sculpture". En <http://www.stih-schnock.de/bus-stop.html> (Consulta: 5/8/2014).

STUDIO LIBESKIND. En <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/> (Consulta: 5/8/2017).

SUPERSUDACA en <http://supersudaca.org/blog/> (Consulta: 28/07/2013).

SZTULWARK, Pablo. 2009. *Ficciones de lo habitar*. (Buenos Aires: Nobuko).

SZTULWARK, Pablo. 2008. "Ciudadmemoria". *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato* (Rosario: Viterbo).

SZTULWARK, Pablo. 2006. "Ciudad Memoria: monumento, lugar y situación urbana". En <http://arqa.com/actualidad/colaboraciones/ciudad-memoria-monumento-lugar-y-situacion-urbana.html> (Consulta: 12/4/2012).

SZTULWARK, Pablo y LEWKOWICZ, Ignacio. 2003. *Arquitectura plus de sentido* (Buenos Aires: Altamira).

TAUT, Bruno y otros. "La cadena de cristal", Trad. Española Juan Calatrava, *Revista Minerva* 18. En <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=500> (Consulta: 28/7/2012).

TXP Todo por la praxis en <http://www.todoporlapraxis.es/> (Consulta: 28/07/2015).

TAUT, Bruno y otros. "La cadena de cristal", Trad. Española Juan Calatrava, *Revista Minerva* 18. En <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=500> (Consulta: 28/7/2012).

TORRE, Susana. 2006. "Ciudad, memoria y espacio público: el caso de los monumentos a los detenidos desaparecidos"; en *Memoria & sociedad* Vol 10, N° 20, enero-junio.

VAN POEPELEN, Cristian. 2007. "Las marcas territoriales de la/s memoria/s. El Rosario de la última dictadura", en *I Congreso Argentino-latinoamericano de Derechos Humanos "Una mirada desde la Universidad"*, Rosario, abril 2007.

Bibliografía y otras fuentes

VARAS, Alberto. 2009. "Monumento a las Víctimas del terrorismo de Estado en la Parque de la Memoria". Memoria Abierta, *Arquitectura y Memoria* (Buenos Aires: Memoria Abierta). En <http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/arquitecturaymemoria.pdf> (Consulta: 13/4/2011).

VENTRONI, Nicolás, LAMBRISCA, Guillermo y SERRANO, Agustín. 2015. "Instalaciones efímeras como energía en transformación", en *A&P Arquitectura y Derechos Humanos* (32) p. 74-85. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_32-ddhh (Consulta: 24/04/2015).

VENTURI, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture* (Nueva York: The Museum of Modern Art). Trad. Española por Antón Aguirregoitia Arechavaleta y Eduardo de Felipe Alonso, arquitectos, y Esteve Rimbau I Sauri, Complejidad y Contradicción en la Arquitectura (Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1974).

VILLANOVA, Alejandra. 2009. "Una y otra orilla. Intervención efímera colectiva", en *A&P Arquitectura y Derechos Humanos* (20) p. 26-29. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_especiales_20 (Consulta: 24/04/2009).

VIETNAM VETERANS MEMORIAL FUND. 2015. "Maya Lin: the designer behind the Vietnam Veterans Memorial". En <https://wmf.wordpress.com/2015/10/05/maya-lin-the-designer-behind-the-vietnam-veterans-memorial/> (Consulta: 2/5/2016).

VIÚ, Tomás. 2014. *FM "La Ludueña". Relato de una experiencia de comunicación comunitaria*. (Rosario: FCPyRRII, UNR). En https://drive.google.com/file/d/0B_ZLsGGdcWjSJrUY1pfeEx6cG8/view (Consulta: 21/2/2015).

WAJCMAN, Gérard. 2008. "Tres imposibles", en *Arte y Psicoanálisis. El vacío y la representación*. Trad. Española Carolina Koretzky, Wajcman, Gérard y otros/as (Córdoba: Brujas), p.13.

WOKITOKI. 2009. "Horst Hoheisel." *A&P Arquitectura y Derechos Humanos* (20) p. 61-65. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_especiales_20 (Consulta: 24/04/2009).

YOUNG, James. 2000. *At Memory's Edge. After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven y Londres: University Press). Trad. Española, Revista Puentes, Cuando las piedras hablan (La Plata: Centro de Estudios por la Memoria, 2000).

YOUNG, James. 2004. "German Holocaust Memorial Problem —and Mine", en Jeffrey Diefendorf (comp.) *Lessons and legacies VI. New Currents in Holocaust Research* (Illinois: Northwestern University).

ZABALBEASCOA, Anatzxu. 2011. "La arquitectura de la red social." En https://elpais.com/diario/2011/03/20/eps/1300606012_850215.html (Consulta: 21/11/2012).

MEMORIA Y DD.HH.

ACHUGAR, Hugo. 2003. "El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)", En Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. (Madrid: Siglo XXI).

AFDD y E PAINE. Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine. 2008. *Paine. Un Lugar para la Memoria. Libro Guía del Memorial* (Santiago: Valente).

ALONSO, Luciano; Boumerá, Araceli y Citroni, Julieta. 2010. "Confrontaciones en torno del espacio urbano: dictadura, gobierno constitucional y movimiento de derechos humanos en Santa Fe (Argentina)", en *Historia Regional* N° 25, Villa Constitución, 2007, pp. 11-32. ISSN 0329-8213. En <http://www.narrativas-memoria.com.ar/> (Consulta: 21/8/2015).

ANGELONE, Juan Pablo. 2015. "Entre dos demonios y tres violencias: la administración Alfonsín y los sentidos de la memoria del terrorismo de Estado en la Argentina contemporánea." *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 26 (2). p. 99-117.

ÁREA EDUCACIÓN Y MEMORIA PROVINCIA DE ENTRE RÍOS. 2013. *Entre ríos de memoria, verdad y justicia* (Editorial de Entre Ríos). En <http://www.jovenesxlamemoria.com.ar/wp-content/uploads/2016/04/Entre-R%C3%ADos-de-Memoria-Verdad-y-Justicia.pdf> (Consulta: 25/5/2014).

BACZKO, Bronislaw. 1984. *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs* (Paris: Payot) Trad. Española de Pablo Betesh, Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999).

- BADIOU, Alain. 1989. *Manifeste pour la philosophie* (París: Seuil) Trad. Española Victoriano Alcantud Serrano, Manifiesto por la filosofía (Buenos Aires: Nueva Visión, 1990).
- BENGOA, José. 1988. *Historia Social de la Agricultura Chilena*. Tomo I: "El Poder y la subordinación." (Santiago de Chile: Ediciones Sur).
- BIANCHI, Slvia. 2009. *El Pozo (ex Servicio de Informaciones): un centro clandestino de detención, desaparición, tortura y muerte de personas de la ciudad de Rosario, Argentina. Antropología política del pasado reciente. Segunda edición* (Rosario: Prohistoria Ediciones).
- BIETTI, Lucas Manuel. 2008. "Memoria, violencia y causalidad en la Teoría de los Dos Demonio", *El Norte – Finnish Journal of Latin American Studies*. 3. p. 1-31.
- BORSANI, Maria Eugenia. 2003. "Memoria: intemperie y refugio", en *Historia, memoria y pasado reciente* Anuario n° 20. Rosario, Escuela de Historia. Universidad Nacional de Rosario.
- BRAWER, Mara. 2010. "Un compromiso activo con los DD.HH.", en *La enseñanza del Holocausto/Shoá como acontecimiento clave del siglo XX. Aportes para una agenda educativa en tiempo presente* (Buenos Aires: Ministerio de Educación, Subsecretaría de Equidad y Calidad Educativa).
- CALVEIRO, Pilar. 1998. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. (Buenos Aires: Colihue).
- CALVEIRO, Pilar. 2004. "Encierro y exclusión en el mundo global". *Cuadernos del CISH*. p.15-16.
- CALVEIRO, Pilar. 2007. "Memoria, política y violencia.", en Lorenzano, Sandra y Buchenhorts, *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. (Buenos Aires: Editorial Gorla).
- CALVEIRO, Pilar. 2015. "La despolitización del otro". En <http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=51> (Consulta: 9/10/2015).
- CAMPODÓNICO GÓMEZ, Joaquín. 2017. "El fin de la Modernidad o el fin de la representación. Arte negativo como arte colectivo para la memoria de un genocidio." *X Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte, Memoria y Política*. (Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti) En http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_26/campodonico_mesa_26.pdf (Consulta: 1/1/2018).
- CIGARRETTA, S. y otras/os. 2014. "La historia detrás de la publicación". En <http://www.diariopublicable.com/especiales/2927-la-historia-detras-de-la-publicacion.html> (Consulta: 28 de marzo de 2016).
- CHABABO, Rubén. 2006. "El Museo de la Memoria de Rosario", *A&P Arquitectura y DD.HH* (20). p. 66-73. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_especiales_20 (Consulta: 24/04/2006).
- CHABABO, Rubén. 2006. "Atrapar lo inasible". Mirtha Taborda (comp.) *Derechos Humanos. Una mirada desde la Universidad* (Rosario, U.N.R. Editora).
- CHARTIER, Roger. 2017. En <http://www.lanacion.com.ar/2065176-roger-chartier-proteger-las-huellas-del-pasado-en-el-presente-supone-decisiones-politicas> (Consulta: 24 de septiembre de 2017).
- CENTRO DE ESTUDIOS LEGALES Y SOCIALES (CELS). 2016. *Derechos humanos en la Argentina. Informe 2016*. (Buenos Aires: Siglo XXI).
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS (CONADEP). 1984. *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional de Desaparición de Personas* (Buenos Aires: Eudeba).
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS (CONADEP). 1984. "Víctimas", Capítulo II, Título Primero, *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional de Desaparición de Personas*. En http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas2_01.htm (Consulta: 24 de marzo 2013).
- CUESTA, Josefina. 2017. *Conceptos: Memoria e Historia*. (Rosario: FHya-UNR).
- DANDAN, Alejandra. 2016. "De vuelta a los dos demonios." En <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-301566-2016-06-12.html> (Consulta: 12 de junio de 2016).

Bibliografía y otras fuentes

- DANDAN, Alejandra. 2010. "No se sabe nada de lo que pasó con Pablo". En <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-154722-2010-10-11.html> (Consulta: 11/11/2012).
- DI CORI, Paola. 2002. "La memoria pública del terrorismo de estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires". En Aufurch, Leonor y otros comp. 2002 *Identidades, sujetos y subjetividades* (Prometeo Libros: Buenos Aires).
- DIDI_HUBERMAN, Georges. 2003. *Images malgré tout*. (París: Éditions de Minuit) Trad. Española Mariana Miracle, Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto. (Barcelona: Paidós Ibérica, 2004).
- DOSSE, Francois. 2000. *L'Histoire*. (París: A. Colin, 2000).
- DURRUTY, Gabriela y PELLEGRINI, Jesica (2015). La significación jurídica de los delitos del estado terrorista: el crimen internacional de Genocidio. En *A&P Arquitectura, DDHH y Memoria* (32). p. 166-173.
- EL TERRITORIO. 2013. "Bicicletas vacías, memoria presente". En <http://www.elterritorio.com.ar/nota4.aspx?c=7338323061790920> (Consulta: 13/6/2017).
- FEIERSTEIN, Daniel. 2007. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina).
- FINA, Iván. 2015. "(Entre todos) Te estamos buscando". *A&P Arquitectura y Derechos Humanos* (32) p. 174- 191. En https://issuu.com/fapyd/docs/ayp_32-ddhh (Consulta 24/04/2015).
- GARRIDO, José; GUERRERO, Cristian y VALDÉS, María Soledad. 1988. *Historia de la Reforma Agraria en Chile*. (Santiago de Chile: Editorial Universitaria).
- GIBERTI, Eva. 1992. "Memoria Activa". Publicado en diario Página 12, diciembre de 1992, y en <http://evagiberti.com/memoria-activa/> (última consulta 24/03/2012).
- GINZBERG, Victoria. (2006). "De los dos demonios al terrorismo de Estado." *Página 12*. En <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-66922-2006-05-15.html> (Consulta 16 de mayo de 2006).
- HALBWACHS, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. (Barcelona: Anthropos).
- HASSOUN, Jacques. 1994. *Les Contrebandiers de la mémoire* (París: Syros). Trad. Española Silvia Fendrik, Los contrabandistas de la memoria (Buenos Aires: ediciones de la Flor S.R.L.,1996).
- HERRERO, Liliana (2017). *Manifiesto*. Distribuido en mano en Arte Urgente, ex E.S.M.A., C.A.B.A.
- HITE, Katherine. 2003. "El monumento a Salvador Allende en el debate chileno", En Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. (Madrid: Siglo XXI).
- HUYSEN, Andreas. 2000. "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos", *Punto de vista* 68. p.25-28.
- HUYSEN, Andreas. 2000. "En busca del tiempo futuro", *Los Puentes de la Memoria*, (2), p.12-29.
- HUYSEN, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. (México: Fondo de Cultura Económica).
- HUYSEN, Andreas. 2010. "La memoria no debe ser victimología". Entrevista Santiago Bardotti. *Ñ Revista de cultura*. En http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/05/16/_-02195548.htm (Consulta 14/08/2012).
- JELIN, Elizabeth. 2000. "Memorias en conflicto". *Los Puentes de la Memoria*, (1), p.6-13.
- JELIN, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. (Madrid: Siglo XXI).
- JELIN, Elizabeth y LANGLAND, Victoria. 2003. "Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente". En Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. (Madrid: Siglo XXI).

JELIN, Elizabeth. 2003. "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales", *Cuadernos del IDES* no. 2. En <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/ar/ar-025/index/assoc/HASH0104.dir/cuad2.html> (Consulta: 4/11/2012).

KUNDERA, Milan. 1994. *La lentitud* (Barcelona: Ed. Tusquets).

LEFORT, Claude. 1988. "Arendt and the Question of the Political", en *Democracy and Political Theory*. (Minneapolis: University of Minnesota).

LOEWY, Hanno. 2002. "Discurso de Hanno Loewy sobre la acción de arte público el 9 de noviembre de 2002." En <http://www.zermahlenegeschichte.de/archiv/Projects-H-K/kunst2-1.htm> (Consulta 11/2/2016).

MICHELETTI, Karina. 2017. "Los aires nuevos los traen las nuevas generaciones". Entrevista a Elizabeth Jelin sobre su libro *La lucha por el pasado*. En <https://www.pagina12.com.ar/89425-los-aires-nuevos-los-traen-las-nuevas-generaciones> (Consulta: 17/1/2018).

MOREIRA, Alejandro. 2008. "Nuestros años setenta. Política y memoria en la Argentina contemporánea", Cecilia Vallina (comp.) *Crítica del testimonio: ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato* (Rosario: Beatriz Viterbo).

NORA, Pierre. 1984. "Les Lieux de la mémoire", T. 1. *La République*. (Paris: Gallimard) p. XIX.

PÉREZ, Patricia. 2013. "Ampliación de Derechos: ciudadanía y género en disputa. Los derechos humanos como patrimonio de la humanidad", *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N°1. P.86-105.

RABINOVICH, Silvana. 2009. "Porque fuerte como la muerte es el amor". En https://www.academia.edu/3788466/_Porque_fuerte_como_la_muerte_es_el_amor_ (Consulta 13 de febrero de 2010).

REUTER, Laurel. 2006. "Los Desaparecidos", en *Los Desaparecidos* (Grand Forks: Museo de Arte de Dakota del Norte).

RICHARD, Nelly. 2010. "Acontecimiento, simbolización y representación: ¿cómo grabar las huellas del recuerdo.", en *La enseñanza del Holocausto/Shoá como acontecimiento clave del siglo XX. Aportes para una agenda educativa en tiempo presente* (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación y Museo del Holocausto de Buenos Aires). También en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005251.pdf> (Consulta 28/04/2010).

RICOEUR, Paul. 1981. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. (Paris: Seuil).

RIEGÉ, Rodolfo. 1980. Testimonio, material de archivo. En *La Arquitectura del crimen*, documental dirigido por Federico Actis (Rosario: Señal Santa Fe, 2016).

ROJAS, Patricia. 2000. "Bailando sobre las cenizas". *Los Puentes de la Memoria* (2), p.6-10.

SARLO, Beatriz; SILVESTRI, Graciela; VEZZETTI, Hugo 2005 "Conversación con Horst Hoheisel, La destrucción de la Puerta de Brandemburgo" en *Punto de vista* (83).

SILEONI, Alberto. 2007. "Ejercer la memoria", en *La enseñanza del Holocausto/Shoá como acontecimiento clave del siglo XX. Aportes para una agenda educativa en tiempo presente* (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación y Museo del Holocausto de Buenos Aires). También en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005251.pdf> (Consulta 28/04/2010).

SCANDIZZO, Hernán. 2006. "Fernando Traverso: el hombre de la llaga en la pared". *ANRed, Agencia de Noticias RedAcción*. En <http://www.anred.org/spip.php?article1603> (Consulta: 24/03/2010)

STRASSERA, Julio César. 1985. "Alegato final del fiscal Julio César Strassera en el juicio a las Juntas militares en 1985". En Luis Alberto Romero y Luciano de Privitelto, *Grandes discursos de la historia argentina*. (Buenos Aires: Aguilar, 2000).

SVAMPA, Maristella. 2008. *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. (Buenos Aires: Siglo XXI).

TODOROV, Tzvetan. 1995. *Les abus de la mémoire* (París: Arléa) Trad. Española Miguel Salazar, Los abusos de la memoria

(Barcelona: Paidós, 2000).

VERBITSKY, Horacio. 1995. *El vuelo* (Buenos Aires: Planeta).

VEZZETTI, Hugo. 2002. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. (Buenos Aires: siglo XXI).

VIROSTA, Leticia y GUTIÉRREZ VILLAR, Lorena: 201." Las políticas públicas ante las diferentes concepciones de los Derechos Humanos." En http://www.saij.gob.ar/doctrina/dacf110122-virosta-las_politicas_publicas_ante.htm?bsrc=ci (Consulta: 23/01/2016).

WAJCZMAN, Gerard. 2001. *El objeto del siglo*. (Buenos Aires: Amorrortu)

YERUSHALMI, Yosef. 1989. "Reflexiones sobre el olvido", en; YERUSHALMI, Yosef; LORAUX, Nicole.; MOMMSEN, Hans.; MILNER, Jean Claude. y VATTIMO, Gianni. *Usos del Olvido. Comunicaciones al coloquio de Royaumont*, (Buenos Aires: Nueva Visión).

ÉTICA Y SOSTENIBILIDAD

ARENDT, Hannah. 1958. *The human condition* (Chicago: The University of Chicago Press), Trad. Española Ramón Gil Novales, La condición humana (Buenos Aires: Paidós, 2009).

ARENDT, Hannah. 1998. "Arendt sobre Arendt. Un debate sobre su pensamiento", *De la historia a la acción*, trad. de Fina Birulés, (Barcelona: Paidós).

ARENDT, Hannah. 2008. "Labor, trabajo, acción. Una conferencia". *De la historia a la acción*. (México: Paidós).

ARENDT, Hannah. 1963. *Eichmann in Jerusalem* (New York: Penguin Putnam). Trad. Española Carlos Ribalta, Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal (Barcelona: Lumen, 2003).

BENGOCHEA, Mercedes. 1999. "Nombrar en femenino y en masculino: Sugerencias para un uso no sexista del lenguaje en los medios de comunicación". *La lengua y los medios de comunicación*. (Madrid: Joaquín Garrido Medina).

BOFF, Leonardo. 1996. *Ecología. Grito de la Tierra, grito de los pobres* (Buenos Aires: Lohlé-Lumen).

DAGNINO, Renato. 2011. "Quatro peças para armar o quebra-cabeça". En Peyloubet, Paula (comp), *Co-construcción interactoral del conocimiento* (Buenos Aires: Ed. Nobuko, 2011) p. 15-17.

DI PEGO, Anabella. 2005. "Lo social y lo público en la obra de Hannah Arendt. Reconsideraciones sobre una relación problemática". Intersticios. *Revista semestral de la Escuela de Filosofía*, del Instituto Internacional de Filosofía, Universidad Intercontinental, México. Año 10, núms. 22-23, p. 39-69.

DI PEGO, Anabella. 2006. "Pensando el espacio público desde Hannah Arendt. Un diálogo con las perspectivas feministas". *Question/Cuestión* (1) N° 11. En <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/222>.

FERNÁNDEZ, Roberto. 2005. "Crítica ambiental del proyecto. Arquitectura y ciudad: de lo natural a lo sustentable; del proyecto al ecoproyecto." Publicación Seminario FAPyD- UNR.

FRASER, Ronald. 1993. "La historia oral como historia desde abajo". *Ayer* N° 12. (Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons editor, Madrid).

GUATTARI, Félix. 1989. *Les trois écologies*. (France: Galilée). Trad. Española José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Las tres ecologías. (Valencia: Pretextos, 1996).

KLIKSBERG, Bernardo. 2014. "El otro me importa". *Informe Kliksberg*. (Buenos Aires: Canal Encuentro).

LACLAU, Ernesto. 2006. *Misticismo, retórica y política*. (Ed Fondo de Cultura Económica).

LEFF, Enrique. 2002. *Saber ambiental. Sustentabilidad, racionalidad, complejidad, poder*. (México: Siglo XXI).

LÖWY, MICHAEL. 2011. *Ecosocialismo. La alternativa radical a la catástrofe ecológica capitalista* (Buenos Aires: Ediciones Herramienta y Editorial El Colectivo).

MALIANDI, Ricardo. 2009. *Ética: conceptos y problemas* (Buenos Aires: Biblos).

PARENTE, Diego. 2012. Artefactos, naturaleza y política. Encrucijadas de la técnica en el debate filosófico contemporáneo". En Publicación Curso de Posgrado organizado por ADIUC y CEA-UNC, junio 2012.

RABINOVICH, Silvana. 2009. "Porque fuerte como la muerte es el amor". En <http://escrituraleatoria.blogspot.com> (Consulta: 18 de febrero de 2009).

SENNETT, Richard. 2008. *The Craftsman*. (New Haven: Yale University Press) Trad. Española Marco Aurelio Galmarini, El artesano (Barcelona: Anagrama, 2009).

WOKITOKI. 2012. "Escobar, Ticio Arte latinoamericano inmediato", entrevista a Ticio Escobar en wokitoki, prácticas artísticas, www.wokitoki.org.ar (Consulta 10/10/2012).

REFLEXIONES EPISTEMOLÓGICAS

ACHILLI, Elena. 2011a. "Antropología e investigación acción participativa. Reflexiones desde algunas prácticas". *X Congreso Argentino de Antropología Social*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

ACHILLI, Elena. 1997. *Investigación y participación. Las estrategias grupales*. (Rosario: Centro de Estudios Antropológicos en Contextos Urbanos (CeaCu)-FHyA, U.N.R.).

ALLENDE, Florencia; COVIELLO, Ivana; LO VECCHIO, Ariel y PÁEZ, Cecilia. 2009. "Espacios pequeñamente infinitos...". Revista *A&P Arquitectura y Derechos humanos* 20/ marzo 2009/ p. 44-47.

ARFUCH, Leonor. 2010. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

BOURDIEU, Pierre. 1989. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées", conferencia para inaugurar el Frankreich-Zentrum de la Universidad de Friburgo, *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, (145), 2002, pp.3-8. Trad. Española Carolina Resoagli, "Las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas".

BOURDIEU, Pierre. 1994. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Trad. Española Thomas Kauf, Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción (Ed. Barcelona: Anagrama, 1997).

Desclée De Brouwer. 2003. "Colección palimpsesto", en SANTOS, Boaventura de Sousa, *Crítica de la Razón Indolente. Contra el desperdicio de la experiencia* (Bilbao: Desclée de Brouwer).

CASADEI, Francisco. 2011. "Reseña de 'Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural de la técnica' de Diego Parente", en *Signos Filosóficos*, vol. XIII, núm. 26, julio-diciembre, 2011, pp. 177-181.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana).

CARPIO, Adolfo. 1974. "El fundamento. Primer origen de la filosofía: el asombro", *Principios de la Filosofía* (Buenos Aires: Glauco).

DENZIN, Norman. 2006. "Analytic Autoethnography, or Déjà Vu all Over Again", *Journal of Contemporary Ethnography* Volumen 35 Numero 4 Agosto de 2006 (pp. 419-428). Traducción al español de Aldo Merlino y Alejandra Martínez, Autoetnografía Analítica o Déjà Vu, Astrolabio. Nueva Época (11), 2013. En <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/viewFile/6310/7398> (Consulta 21/04/2015).

DERRIDA, Jacques. 1997. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. (Barcelona: Proyecto A) p. 11-22.

DEWEY, John. 1934. *Art as experience*. (New York: Putnam). Trad. Española Samuel Ramos, El arte como experiencia. (México: Fondo de Cultura Económica, 1949).

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony y BOCHNER, Arthur. 2010. "Autoethnografie". En: Günter Mey & Katja Mruck (Eds.), *Handbuch*

Bibliografía y otras fuentes

Qualitative Forschung in der Psychologie (pp. 345-357). Wiesbaden: VS Verlag/Springer. Trad. Española, Alejandra Martínez y María Marta Andreatta, Autoetnografía: un panorama, . Astrolabio. Nueva época, Número 14, 2015 , p. 249-273. En <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/viewFile/11626/12041> (Consulta: 23/1/2016).

FOUCAULT, Michel. 2004. *Naissance de la biopolitique. Cours au College de France 1978-1979*. (Seuil: Gallimard) Trad. Española Horacio Pons, Nacimiento de la biopolítica. Curso en la College de France (1978-1979). (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

FOUCAULT, Michel. 1975. *Surveiller et punir* (París: Gallimard). Trad. Española Aurelio Garzón del Camino, Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003).

GARFINKEL, Harold. 1968. *Studies in ethnomethodology* (New Jersey: Prentice Hall) Trad. Española Hugo Antonio Pérez Hernáiz, Estudios en Etnometodología. (Barcelona: Anthropos, 2006).

GAROZ LÓPEZ, Guillermo. 2016. "Los límites de la globalización: lo glocal". En <http://debate21.es/2016/01/05/los-limites-de-la-globalizacion-lo-glocal/> (Consulta 2/4/2017).

GEERTZ, Clifford. (1991) [1973]. *La interpretación de las culturas* (Ciudad de México: Editorial Gedisa Mexicana)

GUERRERO DÁVILA, Guadalupe y otros. "De la epistemología a la estética". En http://odiseo.com.mx/bitacora-educativa/epistemologia-estetica#_ftn1_8221 (Consulta: 25/9/2013).

GUBA, E y LINCOLN, Y. 1994. "Competing Paradigms in Qualitative Research" En Denzin y Lincoln, Y, *Handbook of Qualitative Research* (California: Sage). Trad. Española Mario E. Perrone, "Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa". En Denman, C y Haro, J.C. (comp.) Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social. (Sonora: El Colegio de Sonora, 2002). p. 113-145.

HARAWAY, Donna. (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", en Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. Routledge: 49-181. JOHNSON, Mark. 2007. *The meaning of the body: Aesthetics of Human Understanding* (Chicago: The University of Chicago Press).

ICONOCLASISTAS. 2007. "Creación política y libre circulación". En https://www.academia.edu/5882245/Creaci%C3%B3n_pol%C3%ADtica_y_libre_circulaci%C3%B3n_2007_ (última consulta 28/07/2009).

ICONOCLASISTAS. 2013. *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* (Editorial Tinta Limón, Buenos Aires).

JONES, Stacy Holman. 2005. "Autoethnography: Making the personal political". En Norman Denzin e Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (Thousand Oaks, C.A.: Sage) p. 63-92.

KUSCH, Rodolfo. 1999. *América Profunda* (Buenos Aires: Biblos).

KUSCH, Rodolfo. 2000. *Obras completas. Tomo I* (Rosario: Editorial Fundación Ross).

LATOUR, Bruno. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor- Network- Theory* (Reino Unido: Oxford University Press) Trad. Española de Gabriel Zadunaisky, Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red. (Buenos Aires: Manantial, 2008).

LATOUR, Bruno. 1998. "La Tecnología es la Sociedad hecha para que dure", en Domènech, Miquel Tirado, Francisco Javier (comps.) *Sociología simétrica*. (Barcelona: Gedisa).

MARCAL, Heura y otras. 2011. *Guía para el uso no sexista del lenguaje* (Barcelona: UAB).

MENDIOLA, Ignacio. 2010. "Tiempos y espacios en la narración de la experiencia sociohistórica", en Laura Benadiba (comp.) *Historia oral. Fundamentos metodológicos para reconstruir el pasado desde la diversidad*. (Rosario: Editorial SurAmérica).

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception* (París: Gallimard), Trad. Española Jem Cabanes, Fenomenología de la percepción (Buenos Aires, Planeta: 1993).

- MORIN, Edgar. 1990. *Introduction à la pensée complexe* (París: ESF) Trad. Española Marcelo Pakman, Introducción al pensamiento complejo (Madrid: Gedisa S.A, 1994).
- PAKMAN, Marcelo. 1994. "Introducción a Morin". En MORIN, Edgar. 1994. *Introducción al pensamiento complejo* (Madrid: Gedisa S.A).
- NEIMAN, Guillermo y QUARANTA, Germán. 2007. "Los estudios de caso en la investigación sociológica", en Vasilachis de Gialdino, Irene (Coord.) *Estrategias de Investigación cualitativa* (Barcelona: Gedisa).
- PÉREZ OROZCO, Amaia. 2014. *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida* (Madrid: Traficantes de Sueños).
- PERIS, Diego (T.X.P). Instituto Do it Yourself. <https://www.facebook.com/IDYSmad/> (Consulta 4/4/2018).
- PETRAS, James. 1988. "La metamorfosis de los intelectuales latinoamericanos.", en *Estudios Latinoamericanos* (5), México. P. 81- 86.
- PEYLOUBET, Paula y CEJAS, Noelia. 2015. Programa del curso de Doctorado FAPyD-UNR, "De-construcción paradigmática. Hacia una co-construcción de conocimientos en el campo arquitectónico".
- PEYLOUBET, Paula. 2014. "Del rango epistémico al saber de sentido común". *Revista de Antropología Experimental* (14). En <https://revistaselectronicas.ujen.es/index.php/rae/article/view/1782/1541> (Consulta: 10/11/2015).
- PEYLOUBET, Paula (compiladora) 2013. *Co-construcción interactoral del conocimiento*. (Buenos Aires: Nobuko).
- PEYLOUBET, Paula. 2013. "Hacia una base cognitiva democrática. Debate, construcción y operacionalización del conocimiento colectivo en el campo del hábitat." En Peyloubet, Paula (comp), *Co-construcción interactoral del conocimiento*. (Buenos Aires: Nobuko) Págs.153-169.
- PLOTKIN, Mariano y NEIBURG, Federico. 2004. "Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en Argentina". En Mariano Plotkin y Federico Neiburg, *Intelectuales y expertos: La constitución del conocimiento social en la Argentina* (Buenos Aires: Paidós).
- RANCIERE, Jacques. 2006. "El método de la igualdad". En http://www.ddooss.org/articulos/textos/Jaques_Ranciere.htm (Consulta 23/05/2014).
- RETAMOZO, Martín. 2012. "Intelectuales, kirchnerismo y política. Una aproximación a los colectivos de intelectuales en Argentina", Nuevo Mundo Mundos Nuevos. En <http://nuevomundo.revues.org/64250> (Consulta: 21/11/2013).
- RIVERA CUSINCANQUI, Silvia. 2003. "La epistemología y sus formas cambiantes". En Bergalli, Roberto y Matyniuk, Claudio (comps), *Filosofía, política, derecho: homenaje a Enrique Marí* (Buenos Aires: Prometeo).
- RIVERA CUSINCANQUI, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón).
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur: la reivindicación del conocimiento y la emancipación social* (México: Siglo XXI. CLACSO).
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2009. "Hacia una concepción intercultural de los derechos humanos", *Una epistemología del sur: la reivindicación del conocimiento y la emancipación social* (México: Siglo XXI. CLACSO).
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2010. *Descolonizar el Saber. Reinventar el Poder*. (Montevideo: Trilce).
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2006. *Conocer desde el sur. Para una cultura política emancipatoria*. (Perú: Facultad de Ciencias Sociales).
- SANTOS, Boaventura de Sousa y MENESES, María Paula. 2014. *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. (Madrid: Akal).

TORAL, Raquel. 2006. *Investigación y conocimiento en los institutos tecnológicos*. (México, FUNDAP).

VALENZUELA, Carlos. 2017. "El giro estético: epistemología de frontera". En *Folios* (45), p. 65-71. En <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n45/n45a05.pdf> (Consulta: 13/11/2017).

VASILCHIS DE GIALDINO, Irene. 2006. (2006). "De la Epistemología del Sujeto Cognoscente a la Epistemología del Sujeto Conocido", *Estrategias de Investigación cualitativa*. (Barcelona: Gedisa).

VASILCHIS DE GIALDINO, Irene. 2009. "Los fundamentos ontológicos y epistemológicos de la investigación cualitativa". *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 10(2), Art. 30.

DOCUMENTOS INÉDITOS. (ANEXO DOCUMENTAL)

ASOCIACIÓN CIVIL AMIGOS DEL BOSQUE DE LA MEMORIA. 2017. Discurso en el acto de ceremonia de plantación de árboles, 24 de marzo de 2017. Gentileza Martha Díaz.

ASOCIACIÓN CIVIL AMIGOS DEL BOSQUE DE LA MEMORIA. 2018. Discurso en el acto de ceremonia de plantación de árboles, 24 de marzo de 2018. Gentileza Martha Díaz.

BUZAGLO, Alejandra (FAPyD-UNR). 2006. *Relevamiento y maquetas de la finca "La Calamita", Granadero Baigorria. Sobre las "actuaciones complementarias"*, presentada al Juez Subrogante Dr. Germán Sutter Schneider.

BUZAGLO, Alejandra. 2015. Espacio de Memoria ex Servicio de Informaciones. Fragmento "Demoliciones" Pliego de Especificaciones Técnicas Particulares (PETP). Páginas 1 y 10.

BUZAGLO, Alejandra. 2017. Plano de la propuesta técnica para la reparación del espacio mural Abuelas de Plaza de Mayo.

NARDONI, Viviana. 2015. "A 40 años del inicio de la última dictadura Argentina." Fragmento del documento interno para la propuesta del programa de actividades. Páginas 1; 2 y 4.

TESTIMONIAL BUZAGLO, Alejandra. 21/04/2009. Fragmento g entileza Fiscal Federal Dr. Gonzalo Stara.

UNR. FAPyD. 2005. Expediente FACULT. N° 11476/2. Origen Ministerio del Interior. Policía Federal.

UNR. FAPyD. 2006. Expediente FACULT. N° 11476. Iniciador Juzgado Federal N° 4.

UNR. FAPyD. 2006. Expediente FACULT. N° 11476/3. Origen Ministerio del Interior. Policía Federal.

UNR. FAPyD. 2007. Expediente FACULT. N° 11532/2. Iniciador Juzgado Federal N° 4.

ANEXO DOCUMENTAL

BOSQUE DE LA MEMORIA

24 de marzo 2017

Entre los años 90 y 92, un grupo de ex presos políticos viendo que en las facultades se recordaba a los estudiantes desaparecidos, se colocaban placas recordatorias en plazas, que no habían tenido permanencia y sobre todo muchas eran las vidas coartadas que merecían ser reivindicadas, teniendo una permanencia y continuidad en la naturaleza en contraposición a la barbarie ejercida por aquellos que se creyeron con el derecho de determinar el destino de 30 mil personas.

Pensar en la vida, en esas vidas truncadas que fueron arrancadas de nuestro lado y a las que se las probó del sol, del verde, del viento, del cielo abierto, de los sueños, del amor y se pensó en un bosque reflejo de vida donde cada árbol tiene su historia, su memoria, su olor, su esencia, su color, su presencia es lo que nos recuerda a cada uno de los que ya no están.

Para este proyecto se levantaron muchas firmas de apoyo . En 1996 el concejal Bereciartúa presenta en el concejo para que se trate el proyecto Museo de la Memoria y la comisión de ex presos políticos acerca el proyecto de Bosque de la Memoria al concejal Gandola.

Bereciartúa, radical, Gandola, peronista y la ejecución a cargo del partido socialista, una buena combinación todos los actores políticos comprometidos con la memoria.

En febrero de 1998 se aprueba la ordenanza de creación del Museo de la Memoria y en noviembre se aprueba la del Bosque de la Memoria, se había pensado en el camino de la costa, por el río pero el ejecutivo le dio espacio en el Parque Scalabrini Ortiz donde el 10 de diciembre de 1999 comienza a hacerse realidad en este páramo con 2 placas, y 10 árboles la presencia del Bosque.

Las placas fueron rotas varias veces , pusieron otras insultando a las madres, alabando a Feced y con algunos trozos agredieron el negocio de un integrante de la agrupación HIJOS cuyo padre está desaparecido.

De esos 10 árboles sólo quedan tres, no fue fácil los que están tuvieron que resistir: fueron arrancados y tirados, quebrados, robados, quemados y los que nos rodean sobrevivieron... como nosotros.

Desde aquel diciembre de 1999 fueron alrededor de 30 las fechas en que se plantaron árboles, aquí el Museo de la Memoria marcó una presencia, los ex presos políticos entregaron el proyecto a la dirección del museo para su desarrollo y ejecución.

Cada plantación está cargada de emociones, de recuerdos compartidos, algunos familiares dicen al poner las cenizas "Ahora ellos haran lo suyo". Otros, "Cada año con cada palada de tierra siento que está allí". "Pensando que árbol lo representa: es el lapacho rosado, de madera dura, noble e incorruptible, guía en agosto anunciando la primavera" "Vengo con la foto de mi hermana y en su árbol tomo mates con ella" y "Venía todos los meses, vi las primeras flores, las primeras vainas que me lleve de recuerdo y guarde, un día vine y no estaba el seibo, grité, llore, me enoje con las manos que me lo arrancaron nuevamente. Plante las semillas ahora tengo 9 seibos en mi terraza cuidandome" y así podría seguir contando sobre estos encuentros amorosos pero les contaré de las cenizas que estan en este bosque:

las de

Antonia Losada de Perez, madre de plaza de mayo

Marité Vidal, se recuperó su cuerpo

Nani Carlino de Lagrutta, cuyas cenizas vinieron desde Brasil del largo exilio

Ives Domergue y Cristina Cialceta, protegidos y cuidados durante 30 años por la ciudad de Melincué hasta que un grupo de alumnos empezó a investigar y nos los devolvieron

Alberto Britos y su Hijito Mariano

Federico Pagura y Rita

Un mechón de pelo de Carlos Morel

Una carta escrita amorosamente por María a sus padres
Y muchas reliquias más

Por eso cada especie los representa pero tienen que estar con otros muchos árboles amigos, compañeros entrelazándose conformando realmente un bosque junto a los elementos de vida cotidiana, luz, aire, agua, viento, gente, aromas, libertad porque ellos están acá y nos dan fuerza desde cada árbol. El Bosque de la Memoria representa lo que ellos eran en vida. Apostemos a la vida.

Asociación Amigos del Bosque de la Memoria.

24 de marzo 2018

Entre los años 90 y 92, un grupo de sobrevivientes directos del Terrorismo de Estado, ex presos políticos se manifestaron como receptores muy cercanos de los sentimientos y necesidades de familiares y amigos de nuestros detenidos-desaparecidos, interpretando que un lugar a cielo abierto sería exactamente el espacio ideal donde recordar, rodeados, inmersos en lo cotidiano para cualquier persona como son los árboles, la luz, el viento negados sistemáticamente a las víctimas

Se elaboró el proyecto y se presentó en el Concejo Municipal a través del entonces concejal Arturo Gandolla, y se aprobó la ordenanza por mayoría en noviembre de 1998, año en el que había sido aprobada también la ordenanza de creación del Museo de la Memoria.

Se conformaron equipos técnicos para precisar detalles de cómo sería este bosque, se buscaron voluntarios de las universidades de Arquitectura, Bellas Artes, y se habló también con familiares. Más tarde nace la Asociación Amigos del Bosque de la Memoria, sus integrantes serían entonces los Bosqueros.

Era necesario buscar un lugar. Entre otras ideas surgió el camino de la costa del río, por los vuelos de la muerte.

El ejecutivo municipal le dio su espacio en el Parque Scalabrini Ortiz donde el 10 de diciembre de 1999 con 2 placas y 10 árboles comienza a hacerse el bosque.

En ese tiempo era un páramo desolado y alejado, pero el bosque no estaba solo, lo rodean calles de 2 urbanistas amantes de Rosario y los usos del espacio público: Carlos María Della Paolera y la Av Mongsfeld, también esa calle Central Argentino memoria del desaparecido tren, cuyas máquinas venían a cargar agua, aquí, y las modernas diesel el combustible en unos 3 tanques enormes de chapa que la pobreza los fue llevando al rancho. Además Lídice, Masacre de 1945 en la ex Checoslovaquia y al lado Agustín Tosco,

dirigente sindical, uno de los principales actores del Cordobazo y allá cerca de las dolfinas la Av Madres de la Plaza 25 de Mayo.

Un acompañante de la primera hora es el viejo paraíso, centro del mural de Abuelas. El integrarse y dialogar con el espacio público es parte de la identidad del bosque. Como bosqueras y bosqueros valoramos como un gesto político de enorme trascendencia el poder integrar la memoria al tejido urbano

La dictadura militar causó en el diario vivir una falta de pertenencia al espacio público, lo que los ciudadanos fueron incorporando como hábito, actitudes que llevaron a la falta de solidaridad, al irrespeto e individualismo, entre otras. La represión política dejó heridas en el paisaje urbano y debimos buscar esos secretos silenciados que ocultaban el destino final de muchos militantes. LOS REPRESORES SECUESTRARON, TORTURARON, FUSILARON, TIRARON, HICIERON EXPLOTAR Y ABANDONARON CUERPOS en lugares públicos, comunes y cercanos a todos, quisieron que lo sintiéramos como normalidad de la vida cotidiana con la complicidad e indiferencia de ciertos sectores de la sociedad.

Pero no pudieron apropiarse definitivamente. La Memoria armó el relato de los que se dieron permiso para recordar y hablar, hacer emerger el horror para recuperar las huellas de los compañeros desaparecidos, para preguntar cuál fue el destino final que le impusieron, sus nombres y sus vidas, y decir que muchos de ellos fueron personas cargadas de proyectos que transitaron por calles y plazas, escuelas, universidades, clubes, fábricas. Cada plantación es un símbolo del concepto de "Vida en Libertad", en contraposición a la barbarie ejercida por aquellos que se creyeron con el derecho de determinar el destino de 30.000 personas

El bosque es una forma alternativa de recordar a nuestros queridos ausentes, es un sitio de memoria, es una forma original de instalar la Memoria en el espacio público, de hacerla colectiva porque LOS DESAPARECIDOS NOS PERTENECEN A TODOS

Para concluir quisiera leerles un fragmento del poema Agosto 30 de uno que también nos falta mucho, Eduardo Galeano

Desaparecidos: los muertos sin tumba,
las tumbas sin nombre.
Y también:
los bosques nativos,
las estrellas en la noche de las ciudades,
el aroma de las flores,
el sabor de las frutas,
las cartas escritas a mano,
los viejos cafés donde había tiempo para perder el tiempo,
el fútbol en la calle,
el derecho a caminar,
el derecho a respirar,
los empleos seguros,
las jubilaciones seguras,
las casas sin rejas,
las puertas sin cerradura,
el sentido comunitario
y el sentido común.

Asociación Amigos del Bosque de la Memoria.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
PLANEAMIENTO Y DISEÑO
RIOBAMBA 220 Bis - 2000 ROSARIO
TEL. (0341) 480-8531/5
REPUBLICA ARGENTINA

Relevamiento y maquetas de la finca “La Calamita”, Granadero Baigorria. Sobre las “actuaciones complementarias”.

Ante el pedido del Juez Federal Dr. Germán Sutter Schneider a la FAP y D de realizar un relevamiento y una maqueta de la finca denominada “La Calamita,” situada en la localidad de Granadero Baigorria, se conformó un equipo de trabajo a partir de la selección de alumnos “especialistas” para esta actividad. Intentaré explicar los procedimientos de ejecución y de utilización del material producido para este trabajo que ponemos a disposición de la Justicia, con el propósito de optimizar su uso.

Como primera aproximación a las tareas solicitadas, nos abocamos a la búsqueda de material de archivo y documental, tanto en catastro de la Municipalidad de Rosario, Granadero Baigorria, como en el Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario. Encontramos, en este último, un valiosísimo trabajo realizado por el departamento de Arqueología de la UNR, del año 2004, - que adjuntamos como material complementario- como así también, material fotográfico obtenido de un vuelo realizado en el año 1984 sobre el predio y fotos del año 2004.

A partir del estudio de este material, que nos permitió tener un primer contacto con la escala y la dimensión de la tarea encomendada, realizamos una visita exhaustiva al predio, donde se procedió a un relevamiento complementario al realizado por el departamento de Arqueología, a la vez que se verificó lo documentado. Del material fotográfico del año 1984, surge la verificación respecto de la cronología de algunas construcciones, que en principio se limita a asegurar cuáles son anteriores y posteriores a ese año, así como la desaparición de algunos edificios y arboleda respecto de lo constatado del estado actual. Las fotografías del año 2004, revelan todavía restos de los galpones desmantelados que posibilitaron interpretar el tipo de estructura de los mismos.

El trabajo que realizamos se propuso dos cuestiones. Por un lado, atender taxativamente al pedido del Juez de un relevamiento y maqueta del estado actual del predio y, por otro lado, producir una maqueta que reconstruyera la situación espacial previa (del año 1984), significativamente diferente a la actual.

Para ello, la maqueta real, escala 1:100, presenta piezas desmontables que posibilitan apreciar esta doble dimensión. Es decir, representa el predio como está en la actualidad y colocando o quitando algunas piezas es posible reconstruir la espacialidad del año 1984. Es posible entonces hacer distintos recorridos: uno por el espacio tal y como está hoy y otro por el espacio reconstruido a partir del material de archivo y las huellas que hallamos en el lugar. Nos referimos por ejemplo a la posibilidad de ubicar la posición de edificaciones demolidas a partir de la huella en la tierra; donde el césped no crece podemos sospechar que hay cimiento.

La escala 1:100 significa que lo que en la maqueta mide 1 cm equivale a 1 m en la realidad. Las referencias de colores aluden, a través del amarillo, rojo y verde a edificaciones anteriores a 1984, demolidas y posteriores a 1984 respectivamente. Por su parte, los números refieren a las construcciones principales o árboles de importancia: gallinero, casa, galpones, tanque australiano, piletones para fábrica de cloro, pozo de aljibe, palo borracho y las barreras.

Para la mayor comprensión de esta maqueta, que como toda maqueta es abstracta, adherimos fotos al soporte de la misma, que otorgan el aspecto real, en tanto texturas, deterioro, vegetación, intentando colaborar de este modo en su interpretación. Por otro lado, una maqueta que se ve desde arriba simula la visión desde un avión que resulta bastante extraña. Sugerimos poner el punto de vista del observador a una altura de visión peatonal. Esto exigirá que el observador se “agache” e intente “meterse” en la maqueta.

Por último, quiero expresar en nombre de la FAPyD, la disposición para colaborar con la justicia, esperando que el material producido resulte útil al esclarecimiento de las causas por la que se lo solicita.

Octubre de 2006.-

Arq. Alejandra Buzaglo

Espacio de Memoria ex Servicio de Informaciones.

PLIEGO de ESPECIFICACIONES TÉCNICAS PARTICULARES (P.E.T.P.)

RESPECTO DE LAS CONDICIONES GENERALES DE CONTRATACION

Arq. Alejandra Buzaglio

La obra que se presenta a licitación corresponde a un sector del edificio donde se ubica la actual Sede de Gobierno de la Provincia de Santa Fe en Rosario que ocupa la manzana delimitada por las calles Santa Fe, Moreno, San Lorenzo y Dorrego. El sector del edificio a intervenir tiene cierta autonomía del resto, funcionamiento independiente y se ubica en la esquina de Dorrego y San Lorenzo. Albergó funciones el Servicio de Informaciones de la Policía durante la última dictadura cívico-militar y, en el proyecto original de 1910, alojaba la vivienda del jefe de bomberos. Es por eso, que los límites de este sector existente es claramente identificable en términos formales, espaciales y funcionales.

La presente obra a ejecutar, se concibe a partir de un procedimiento constructivo particular en el que no sólo se trata de aplicar las correctas reglas del arte de la construcción, sino además de extremar cuidados en pos de preservar una materialidad que es portadora de memorias. La atención al específico tratamiento en el edificio en general y en las zonas referidas como "testigos" en particular, -por tratarse de un edificio con presencia de evidencia antropológica supervisada por arqueólogos-, refiere precisamente a las diferentes funciones que albergó desde 1914 a la actualidad y fundamentalmente al uso que se dio a este sector del edificio como centro de detención clandestina durante la última dictadura cívico-militar. Esto último lo hace portador de múltiples significados históricos y simbólicos de vital importancia a preservar.

No se trata de una obra de restauración, sí de preservación. La preservación aquí es entendida en el sentido de mantener intactas la mayoría de las terminaciones de los espacios ya que, como antes se mencionó, tienen valor arqueológico-testimonial: son documentos de memoria. La obra consiste básicamente en algunas intervenciones puntuales: demoliciones que hacen peligrar la estructura existente; revoques en estado de desprendimiento inminente y otras de valor simbólico; se repararán aberturas y celosías para su funcionamiento; se ejecutarán impermeabilizaciones necesarias, se realizará un refuerzo estructural a partir de la ejecución de 2 columnas mínimas en sótano. Se realizarán barandas y protecciones necesarias. Se repararán pisos de pinotea pero en ningún caso se realizarán terminaciones tipo pulidos, lijados, encerados ni pinturas. Sólo en algunos espacios excepcionalmente. Cada tarea se especificará exhaustivamente en el desarrollo del presente pliego así como en la documentación que se adjunta (planos y planillas). Es por eso, que la complejidad en la ejecución de esta obra reside en extremar el cuidado en las protecciones de las superficies en

1.2. Demolición losas de entrepiso

Comprende la ejecución de la demolición y retiro de escombros de los elementos detallados en los planos adjuntos. La mencionada demolición incluye la losa estructural del nivel entrepiso, sombreada en el plano anexado, dejando un resto perimetral como "testigo", de 4 cm. de espesor promedio. (ver PD1 y PD2). Para la demolición del sector triangular previsto en la losa del local 2 *Hall de entrada*, se deberá prever un apuntalamiento a lo largo de la dirección sobre la que se colocará posteriormente una planchuela plegada de ½ según plano HE3 (ver ítem 2.2)

1.3 Demolición en local 3 (*debajo de la escalera*), y reapertura de vano en local 9 (*sala de torturas*) con la participación de sobrevivientes.

Las especificaciones de "demoliciones con participación de sobrevivientes", refiere a la participación en la demolición de algunos sobrevivientes, familiares y personas que deseen participar del acto en la demolición de los elementos detallados en los planos anexos. Este acto se realizará con la presencia de la Inspección de Obra. (ver PD3)

En la demolición de la mampostería se deberán evitar las roturas de paños o trozos grandes de muro que produzcan trepidaciones o vibraciones en la estructura a conservar y que superen las determinadas.

1.4. Apertura de vanos.

Se abrirán los vanos detallados en planta: Vd; Ve y P5. En el caso de Vd se abrirá el vano en coincidencia y al interior de la moldura existente en fachada, se realizarán mochetas procurando terminación similar a la de fachada desde el exterior. La demolición del vano Ve se realizará desde el local 11 *sala (testigo de modificaciones)* hacia el local 27 *sala escalera* para acometer el descanso de la escalera desde el desnivel que se encuentra en el interior del local 11. Se realizarán mochetas. Se retirará la P5 y se procederá a la demolición cuidadosa para restituir el vano original, se evaluará in situ la decisión de realizar mochetas.

1.5. y 1.6 RETIRO DE PISOS y carpetas en balcones para realizar trabajos de impermeabilización.

Se retirarán provisoriamente las baldosas calcáreas de los balcones, extremando las medidas de preservación de las mismas, ya que serán recolocadas por resultar imposible la reposición de las mismas. Se retirará además la carpeta que está debajo, a fin de realizar el posterior trabajo de impermeabilización de los balcones.

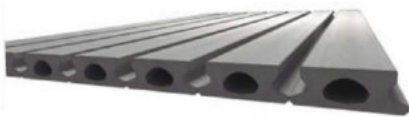
1.7 y 1.8 Retiro de elementos obsoletos (caños, estructuras, etc.).



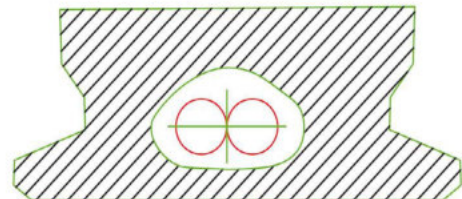
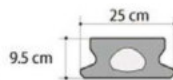
VISTA LATERAL / CORTE

CANTIDAD DE LOSETAS DERRIBADAS: 3 (TRES)

- 1- CORTAR LOS HIERROS DE LAS LOSETAS CAIDAS
- 2- LIMPIAR EL HUECO INTERNO DE LA LOSETA EMPOTRADA EN EL SUELO
- 3- COLOCAR 2 BARRAS MACIZAS DE HIERRO DE DIÁMETRO 38,10 MM. 1,50M LARGO
- 4- FIJAR EL TRAMO ENTERRADO CON SIKA GROUT
- 5- VOLVER A POSICIONAR LA LOSETA Y COLAR SIKA GROUT EN EL TRAMO SUPERIOR
- 6- REALIZAR UN ZÓCALO PERIMETRAL DE HORMIGÓN DE APROX. 0,15M DE ALTURA
- 7- REPARAR EL TRENCADIS EN LAS ZONAS AFECTADAS



DETALLE HIERROS



DETALLE HIERROS

Propuesta técnica para reparar mural Abuelas de Plaza de Mayo
 Arq. Alejandra Buzaglo/ FAPyD-UNR- 20/09/2017

A 40 años del inicio de la última dictadura argentina.

El Museo de la Memoria desea proponer a la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario que se establezca como uno de los Temas del año 2016 el 40º Aniversario del golpe de Estado del 24 marzo de 1976. Para ello propondrá una serie de acciones en el espacio público, instituciones de cultura, centros de distrito, escuelas, Bosque de la Memoria y Monumento Nacional a la Bandera a desarrollarse en el mes de marzo de 2016.

Fundamentación.

En el año 2006, con motivo del 30º aniversario del golpe de Estado, esta institución junto al Centro de Expresiones Contemporáneas y el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia concretaron un homenaje que tuvo a gran parte de la ciudadanía rosarina como protagonista. Un concurso para jóvenes de diferentes perfiles: literatura, pintura, historieta, que concluyó con una muestra monumental en el CEC y un festival artístico con ceremonia de candelas en el Patio Cívico del Monumento. A partir de esos antecedentes que nos posicionaron como una de las ciudades que más participación popular concitó en esas actividades intentamos hacer esta propuesta.

Conmemorar esta fecha, en un país como el nuestro que lleva adelante, no sin esfuerzo, 33 años de Democracia, ya no es sólo parte de la misión institucional de este museo sino que debe involucrar a la mayoría de nuestras instituciones para así incluir a los ciudadanos en la conmemoración.

El pasado que ilumina nuestro camino.

El 24 de marzo de 1976 comenzaba a escribirse en la Argentina la página más nefasta de nuestra historia nacional. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (PRN) fue la más trágica, feroz y sangrienta Dictadura cívico-militar que hayamos vivido como argentinos. El secuestro, la tortura, asesinato o "desaparición" sistemática de miles y miles de ciudadanos, la escandalosa apropiación de los hijos de los "desaparecidos" por parte de los criminales genocidas, más la instalación de un plan económico que devastó la producción nacional en beneficio de los monopolios extranjeros, son sólo algunos ejemplos que resumen la situación que vivió la Argentina durante el trágico período comprendido entre marzo de 1976 y diciembre de 1983.



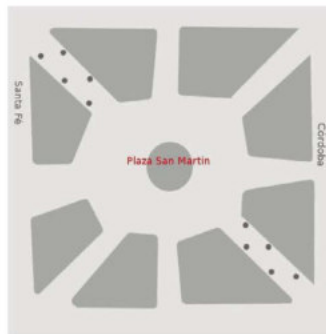
Hoy nuestro país está viviendo un momento histórico en el ámbito de los derechos humanos, cuarenta años después del golpe de Estado que instauró la más sangrienta dictadura militar de nuestra historia. Esta circunstancia excepcional es el resultado de la confluencia entre la decisión política de priorizar en la agenda el tema de las violaciones a esos derechos, lo que ha hecho de los derechos humanos un pilar fundamental de las políticas públicas nacionales, provinciales y municipales y las ineludibles exigencias de verdad, justicia y memoria mantenidas por nuestro pueblo a lo largo de las últimas cuatro décadas.

Reafirmar el valor de la ética y de los derechos humanos en la profunda crisis heredada de la dictadura cívico militar y de las políticas neoliberales no es una retórica declaración de principios en la Argentina posterior a los estallidos sociales de diciembre de 2001. Se trata de afianzar la ética de la responsabilidad en todos los órdenes de la actividad pública y la única manera de otorgar a las políticas públicas un contenido de justicia real y concreto.

Con el objetivo de aportar desde Rosario a la construcción de una sociedad integrada, consciente de su identidad en un país más justo proponemos estas acciones.

▲ **Plaza San Martín** > Paseo a la Resistencia: Homenaje, en la plaza San Martín, a aquellos organismos que representan la resistencia a lo largo de todos estos años. Dispositivo (ver imágenes de ref): Cilindros de chapa impresos con las imágenes de los organismos de derechos humanos, ubicados en la plaza San Martín, sobre la diagonal que une las calles Córdoba y Santa Fe.

Imágenes de referencias:



Instalación multimedia en la Puerta de Brandenburgo, ceremonia de cierre de la exposición "Diversidad Destruída" 1933-1938-1945

DECLARACIÓN TESTIMONIAL DE ALEJANDRA BUZAGLO (ARQUITECTA)

Por las generales. Jura decir verdad.

FISCAL: A que se dedica, cuál es su profesión?

TESTIGO: Soy arquitecta, docente de la UNR Facultad de Arquitectura investigadora y extensionista.

FISCAL: Recuerda haber confeccionado una maqueta del SI y la Jefatura de Policia de Rosario?

TESTIGO: Si

FISCAL: Puede contarnos como fue el proceso de elaboración, primero si puede identificar si esa maqueta que tiene adelante es la confeccionada por ud?

TESTIGO: Si por mi y por un equipo de personas.

FISCAL: Como fue el procedimiento de armado?

TESTIGO: Esta maqueta se confecciono simultáneamente con otras, Fábrica de armas, Quinta de Funes, de una Quinta Operacional en Fisherton y esta, se hicieron las 4 juntas, el encargue llega como parte de distintos organismos a la Facultad de Arquitectura como parte del trabajo de extensión, este es un segundo pedido en el 2006 nos encargan La Calamita.

FISCAL: Quien las encarga?

TESTIGO: El juzgado Federal nro. 4. A la Facultad de arquitectura llega la policía Federal el 26 de diciembre de 2005 llega el pedido para un allanamiento se pedia personal técnico de la facultad, siempre fuimos acompañados por la policía federal. Cuando se pide esta maqueta teníamos la experiencia de haber realizado la otra, es un trabajo que lleva mucho tiempo de dedicacion y trabajo porque hacer una maqueta supone tener los planos pero los planos también los tuvimos que confeccionar, se llamo a una pasantía de estudiantes avanzados, especialistas maquetistas, la selección se

hizo por oposición y antecedentes, y así se conformó el equipo de 10 personas que concurrimos a los sitios a hacer los relevamientos y la indagación previa en archivos públicos.

FISCAL: y cuando van al lugar como es la tarea concreta?

TESTIGO: Por un lado hay un edificio en el centro de la ciudad como patrimonio arquitectónico de lo cual creíamos que existían planos porque de hecho tuvimos que reconstruir porque en realidad lo que hay son fotos aéreas, pero concretamente del sector que se nos pedía no conseguimos por lo que era importante el relevamiento de ese lugar, incluso accedimos a unos planos de un constructor que estaba trabajando en el proyecto de la plaza cívica, en definitiva con todo ese material fuimos al lugar y procedimos hacer el relevamiento centímetro a centímetro. Esta es una segunda maqueta habíamos hecho otras, la escala era 1 a 100, con la segunda serie imaginamos que era más importante el registro del espacio interior esta maqueta es una escala de 1 a 50, es decir 1 metro dos centímetros de la realidad.

FISCAL: si puede la Arquitecta explicarnos la distribución del edificio lo que ha constatado los distintos niveles y si advirtieron algún tipo de modificación de la estructura.

PDTE: Sra. Sec podemos disponer que se ponga la maqueta acá arriba...

(Procede la testigo a explicar la maqueta.)

TESTIGO: Una característica del edificio es que se resuelve en tres niveles y en algún sector sótano así es original el edificio..

Esto es San Lorenzo y Dorrego..

Entonces la composición del edificio tiene estos tres niveles el lugar que nos pedían que releváramos se resolvía en este primer nivel y sótano pero se construyó un entresuelo.

El lugar que se nos pidió a nosotros tiene que ver con ingresar por esta puerta ..o por una puerta que está.....(1.00) describe señalando...

Hay una escalera que nos conduce a este nivel que no nos interesaba y encontramos algo y es que desde esta escalera en algún momento que no sabemos cuando acá en algún momento hubo un ingreso se nota en el revoque (señala a la entrada al entrepiso)

El ingreso de la planta baja no está a nivel cero cero de la calle sino elevado a lo que llega a esta escalera eso genera un sótano iluminado naturalmente eso se consigue elevando un medio nivel la construcción de la planta baja,

El sótano tiene 4 metros de altura, lo que mide cuatro es dos, una persona parada tiene los ojos a un metro setenta más o menos, así se verifica la profundidad de este lugar, ...

Originalmente el techo era así de alto, después se construyó el entrepiso por eso las ventanas están partidas a la mitad respecto del edificio original. Nosotros dejamos registrados que este entrepiso respecto de la losa original mide menos.... Esas cosas están registradas en los planos..podemos asegurar que este entrepiso que la altura del local es diferente del resto para llegar a este nivel se llega por esta escalera...no podemos en qué momento se hicieron estas reformas (1.07)

Desde este nivel que ingreso se baja al sótano por esta escalera, cuando bajo al sótano y nos encontramos con un baño,advertimos que había una puerta.. sigue señalando relevamos detalles que no sabíamos si podían tener importancia o no.

FISCAL: ¿cuál es la distribución de la planta baja elevada? Es a partir de la puerta esta que se llega a una recepción, está el local que lleva a las dependencias del sótano y una circulación que tiene un espacio circular en planta que distribuye hacia 4 locales de los cuales tres dan a la calle San Lorenzo y Dorrego.

VENEGAS: ¿tuvo acceso el equipo a las fechas en que se hicieron las mejoras?? No...no había información hasta esta parte, deberían estar registradas pero no conseguimos ese material. La reforma interna no encontramos registros, la información es de los trabajos de campo vía

11.0

juzgado 4 para que nos permitan entrar. Mas allá del trabajo específico es importante que se haya convocado a la universidad pública para un peritaje de estas características.

2005 AÑO de homenaje a Antonio BERNI.

951-01-00 6070-2005.



ROSARIO, 26 de diciembre de 2005.

SEÑOR DECANO.



Tengo el agrado de dirigirme a Ud. con el fin de solicitar su valiosa colaboracion, con la designacion de un Arquitecto, idoneo en casos de derrumbes de construcciones, relevamiento planimetrico y confeccion de maquetas, para que brinde asistencia al personal a mis ordenes, quienes efectuaran un allanamiento en el dia de la fecha, en una finca que se supone no se encontraria en muy buen estado.

Lo requerido es en virtud de lo dispuesto por el Juzgado Federal Nro. 4 de Rosario, a cargo del Dr. German SUTTER SCHNEIDER, Secretaria Penal de la Dra. Maria Veronica VILLATTE, mediante Oficio Judicial.

A la espera de una respuesta favorable, saludo a Ud. muy atentamente.



Subcomisario Jose Ignacio GUYET
2º Jefe A/C Acc. Delegación ROSARIO
DEUTOS FEDERALES Y COMPLEJOS
Policia Federal Argentina

-///-DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA PLANEAMIENTO Y DISEÑO DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, SITA EN RIOBAMBA 250 B, ROSARIO.
S. / D.

se agregó al
expte n° 11476/15

Antonio M. VENTOLA
DIRECTOR GENERAL
DE ADMINISTRACION

| UNIV. NACIONAL DE ROSARIO FACULTAD DE ARQUITECTURA MESA DE ENTRADAS Y SALIDAS | |
|---|-------------|
| ENTRO | SALIO |
| 27 ABR 2006 | 27 ABR 2006 |



"2006 - AÑO HOMENAJE AL DR. RAMON CARRILLO"

951-01-000 518 /06.-



ROSARIO, 17 de Febrero de 2006.-

SEÑOR DECANO:

Tengo el agrado de dirigirme a Ud. en el marco de actuaciones sumariales caratuladas "ACTUACIONES COMPLEMENTARIAS", las que llevan el N° 38/06 y se tramitan en ésta Dependencia con intervención del Juzgado Federal N° 4 de Rosario a/c del Dr. Germán SUTTER SCHNEIDER, Secretaria N° 1 a/c de la Dra. María VILLATE, en el marco de la causa caratulada "BUSTOS, Oscar Ramón s/Denuncia" expte N° 575/03, a fin de solicitarle conforme lo dialogado con la Sra. Arquitecta Silvia ANDREU, y en el marco de la cooperación solicitada oportunamente con fecha 26 de Diciembre de 2005, mediante la cual se realizó un relevamiento de la parte edilicia de la Finca denominada "La Calamita" sita en la zona rural de la localidad de Granadero Baigorria, tenga a bien contemplar la posibilidad de realizar con personal a su cargo una maqueta ilustrativa de la misma.

A tal fin se informa que oportunamente se ha solicitado a la Municipalidad de Granadero Baigorria, un informe de la situación catastral y croquis del lugar a fin de facilitar la tarea solicitada.

Sin más saludo a Ud. muy atentamente.-

| |
|--------|
| P.F.A. |
| _____ |
| _____ |
| _____ |
| _____ |

Raul A. Nazzi
Inspector RAUL A. NAZZI
POLICIA FEDERAL ARGENTINA



"2006 Año de al Dr. Ramon CARRILLO"

951-01-000 2104 /06
CAC.



Rosario, 22 de Mayo del 2006.-

SEÑOR ARQUITECTA:



Tengo el agrado de dirigirme a Ud. en relación a Sumario Judicial Nro. 115/05 en autos caratulados "AV. VIOLACION A LOS DERECHOS HUMANOS EN LA CALAMITA EXPTE 575/03". con intervención del Juzgado Federal de Rosario Nro. 4 a cargo del Dr. German Luis SUTTER SCHNEIDER, Secretaria 1 de la Dra. Veronica VILLATE, a fin de solicitar tenga a bien informar el estado en que se encuentran las medidas dispuestas en el punto II y I de la resolución 6 E de fecha 17 de Abril emanada del magistrado actuante, y que le fueran notificadas a ud. con fecha 27 de Abril de 2006, horas 15:00, y que resulta imperiosa su realización.-

Sin otro particular, saludo a Ud. muy atte.



Comisario Juan Carlos LALLANA
Jefe Delegación ROSARIO
Delitos Federales y Complejos
POLICIA FEDERAL ARGENTINA

| | |
|---|------------|
| UNIV. NACIONAL DE ROSARIO FACULTAD DE ARQUITECTURA MESA DE ENTRADAS Y SALIDAS | |
| ENTRÓ | SALIÓ |
| 2 JUN 2006 | 2 JUN 2006 |

Poder Judicial de la Nación



N° 619/B

Rosario, 26 de diciembre de 2007.-

Señor

Decano de la

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la
Universidad Nacional de Rosario

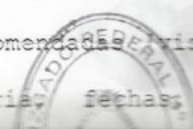
Arquitecto Héctor Florián y

Arquitecta Alejandra Buzalo

S _____ / _____ D

USO OFICIAL

Tengo el agrado de dirigirme a Udes. dentro de los autos **"FUHR, Daniel Ángel Luis s/ Denuncia"**, expte. n° 139/04 de entrada ante este Juzgado Federal N° 4 a cargo del suscripto por subrogación legal, Secretaria N° 1, a fin de que, a modo de especial colaboración y si existe la posibilidad: 1) se confeccionen -a través del departamento de esa Facultad que resulte pertinente- ocho maquetas, una por cada lugar en los que, presuntamente, podrían haber funcionado centros clandestinos de detención (los que se consignarán a continuación más allá de suministrar oportunamente mayores datos si fuere necesario), y hacerlo del modo en que se confeccionó la del predio "La Calamita" (esto es, piezas removibles y reconstruyendo su estado actual y, asimismo, si fuese distinto, aquel que hubiere tenido a la fecha de los hechos), 2) y en caso de ser factible, se indiquen previamente los requisitos necesarios como así también las condiciones en que se llevarían a cabo las tareas encomendadas, visitas a los diferentes predios, cantidad necesaria, fechas, horarios,



cantidad de personas que participarán en la tarea, etc.) a efectos de arbitrar lo conducente para tal fin.

Los ocho lugares referidos, serían los que a continuación se detallan:

a) Edificio donde funcionaba la Fábrica Militar de Armas "Domingo Matheu" (actual Jefatura de Policía de la U.R. II), ubicada en calle Ovidio Lagos n° 5250 de la ciudad de Rosario.

b) Edificio donde funcionaba la Jefatura de Policía de la Provincia de Santa Fe (concretamente, el Servicio de Informaciones y la Alcaldía de Mujeres), ubicada en la intersección de las calles San Lorenzo y Dorrego de esta ciudad.

c) Casa ubicada en calle Calazanz al 9100 del barrio de Fisherton, de la ciudad de Rosario.

d) Casa quinta "Casco La Argentina" (Quinta de Funes), ubicada en la Ruta Nacional N° 9 y diagonal San José de la ciudad de Funes, provincia de Santa Fe.

e) Inmueble donde funciona la Escuela de Educación Técnica n° 288 "Dr. Osvaldo Magnasco", ubicada en la intersección de las calles Ovidio Lagos y Zeballos, de la ciudad de Rosario.

f) Finca conocida como "La Intermedia", ubicada en la vera de la Autopista Rosario-Santa Fe (dirigiéndose desde la ciudad de Rosario al norte, se puede divisar a mano izquierda frente a una estación de servicio antiguamente del A.C.A. y actualmente de Y.P.F.)

g) Finca conocida como "El Fortín" o "El Castillo", ubicada por calle Tucumán S/N (se llega en primer





Poder Judicial de la Nación

lugar por la Ruta Nacional 9 desde Rosario a la ciudad de Córdoba (dirección este-oeste) doblando a la derecha por calle Tucumán hasta el final y volviendo a doblar a la derecha se visualiza un inmueble antiguo de dos plantas pintado de color rosado suave que tiene en su ingreso una tranquera vieja de madera) de la ciudad de Funes, provincia de Santa Fe.

h) Finca conocida como "La Española", ubicada en calle Catamarca n° 1150 de la ciudad de Funes, provincia de Santa Fe.

Sin otro particular, los saludo a Udes. muy atentamente.-



GERMAN LUIS ANTONIO SUTTER SCHNEIDER
JUEZ FEDERAL SUBROGANTE

| | |
|--|-------------|
| UNIV. NAC. DEL ROSARIO FACULTAD DE ARQUITECTURA MESA DE ENTRADAS Y SALIDAS | |
| ENTRO | SALIO |
| 11 FEB 2008 | 11 FEB 2008 |

USO OFICIAL

